ML3920
E47M8

MUSIK UND EROTIK
ELSTER

UNIVERSITY OF
ILLINOIS LIBRARY
AT URBANA-CHAMPAIGN
MUSIC

Digitized by the Internet Archive
in 2023 with funding from
University of Illinois Urbana-Champaign

https://archive.org/details/musikunderotikbe00elst_0

# MUSIK UND EROTIK

VON

Dr. ALEXANDER ELSTER

A. Marcus & E. Webers Verlag / Bonn

# Musik und Erotik

## Betrachtungen zur Sexualsoziologie der Musik

Von

**Dr. Alexander Elster**
Berlin

A. Marcus und E. Webers Verlag · Bonn
Dr. jur. Albert Ahn
1925

Alle Rechte,
besonders das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.

Nachdruck verboten.

ML3920
E47M8
MUSIC
Muf

A. Marcus & E. Webers Verlag (Dr. jur. Albert Ahn) Bonn-Rh.

Diese Schrift bildet einen Sonderabdruck aus der im Erscheinen begriffenen, stark erweiterten und mit instruktiven Abbildungen versehenen zweiten Auflage des

# Handwörterbuch der Sexualwissenschaft

## Enzyklopädie der natur- und kulturwissenschaftlichen Sexualkunde des Menschen

unter Mitarbeit von

Detloff von Behr, Berlin; Dr. phil. Hugo Bieber, Berlin; Priv.-Doz. Dr. med. Karl Birnbaum, Berlin; Dr. med. Agnes Bluhm, Berlin; Prof. Dr. phil. Paul Brandt, Schneeberg i. S.; Dr. med. Martin Brustmann, Berlin; Dr. jur. Alexander Elster, Berlin; Prof. Dr. med. Sigmund Freud, Wien; Geh. Med.-Rat Prof. Dr. P. Fürbringer, Berlin; Priv.-Doz. Dr. phil. F. Giese, Halle a. S.; Dr. phil. H. Guradze, Berlin; Priv.-Doz. Dr. med. R. Hofstätter, Wien; Dr. phil. Hermine Hug-Hellmuth, Wien; Dr. med. et phil. A. Kronfeld, Berlin; Prof. Dr. med. Philalethes Kuhn, Dresden; Prof. Dr. med. W. Liepmann, Berlin; Dr. med. Max Marcuse, Berlin; Geh. Just.-Rat Prof. Dr. jur. W. Mittermaier, Gießen; Dr. phil. R. Müller-Freienfels, Berlin; Geh. Med.-Rat Prof. Dr. med. et phil. C. Posner, Berlin; Ferdinand Frhr. v. Reitzenstein, Dresden; Dr. phil. Barbara Renz, Dillingen; Priv.-Doz. Dr. med. Knud Sand, Kopenhagen; Dr. med. Oskar F. Scheuer, Wien; Dr. med. H. Schultz-Hencke, Berlin; Priv.-Doz. Dr. med. H. W. Siemens, München; Geh. Med.-Rat Prof. Dr. med. et phil. H. Sudhoff, Leipzig; Prof. Dr. phil. H. E. Timerding, Braunschweig; Dr. jur. F. E. Traumann, Düsseldorf; Prof. Dr. phil. A. Vierkandt, Berlin; Dr. phil. Else Voigtlaender, Leipzig; Prof. Dr. phil. L. v. Wiese, Köln

herausgegeben von

**Max Marcuse**

JCm 3/a/03

# I. Das normale Musikempfinden und die sexuelle Sphäre.

(Generelle Sexualsoziologie der Musik.)

## A. Die Tatsachen und die methodische Bedeutung.

Die menschliche Musik — mag sie auch hie und da überschätzt und sehr oft mißbraucht werden — ist und bleibt die außerordentlichste künstlerische Möglichkeit für die Verlautbarung von Gefühlen. Wenn hier ihre Beziehungen zur Sexualsphäre besprochen werden sollen, so muß Musik im allgemeinen Sinne — also einschließlich der niederen, unkünstlerischen Musik — verstanden werden und nicht nur so weit, wie ernste Musiker sie als solche gelten lassen wollen[1]). Ihr Urquell ist der Ton in der Natur, wie schon Darwin, Spencer, K. Groos und andere betont haben: und zwar sowohl der Ton, der in Freude oder Schmerz der menschlichen Kehle sich entrang, wie auch der Ton, den das Tier ausstößt, zumal in seiner Brunst oder zur sexuellen Lockung (meist ist nur ein Geschlecht des Tieres aktiv im Ton). Die Naturtöne des Donners, des Windes, des Rauschens von Meer und

[1]) Über die Unterschiede der Wirkung von absoluter und anderer Musik für unser Thema wird unten in Abschnitt II gesprochen.

Wald kommen demgegenüber erst in zweiter Linie. Der Schrei steht der sexuellen Sphäre überaus nahe — nicht etwa nur für den perversen Sinn eines Sadisten oder Masochisten oder für die Exaltation des Tanzenden —, sondern aus der naiven und primitiven Ausdrucksfähigkeit des lebenden Wesens. In der Brunst schreit das Tier (der Frosch, der Hirsch, das Pferd, der Löwe und viele andere), in der Brunst singt und lockt der Vogel in besonderer Art. Das Gegacker der Hühner nach dem Eierlegen, die stolze morgendliche Krähstimme des polygynischen Hahns sind wohl die groteskesten Verknüpfungen zwischen Fortpflanzungswirken und rhythmisch-„melodischer" Äußerung. Dieser biologische Anlaß zur Musik, der selbst bei Affen noch ein unmelodischer Schrei des geschwellten Kehlsackes ist, findet eine veredelnde Stufe zur menschlichen Musik durch den Gesang der Vögel. Wie künstlerisch Nachtigall, Pirol, Hänfling, Buchfink, Misteldrossel, Amsel und andere der gefiederten Sänger wirken, zeigt jede Pastoralsymphonie, namentlich Beethovens „Sechste", Bruckners „Romantische", viele Opernstellen, u. a. das Waldweben im „Siegfried", weiter die Vogelkantate von Matthieux, und dann namentlich das Volkslied. Hier ist von Kuckuck, Nachtigall und Amsel oft und bedeutungsvoll die Rede und der Jodler und Juchzer verrät seine unmittelbare Herkunft aus der Natur deutlich genug. Koloraturgesang der menschlichen Stimme ist oft nur eine Nachahmung von Passagen aus der Vogelwelt. So bietet eigenartiges Interesse die Tatsache, daß der berühmteste Gesangskastrat Farinelli jahrzehntelang

einen geistesgestörten spanischen König — bzw. deren zwei: Philipp V. und Ferdinand VI. — nur mit seinem Koloraturgesang und namentlich mit einem Lied von endlosen Variationen der liebeschluchzenden Nachtigall allnächtlich erfreute und am Dasein festhielt! (Haböck, s. Lit.) — mit einem Stück also, das geläutertem musikalischen Empfinden als geistlose und herzlose Artistik (in der Art der Etüde) erscheint, aber offensichtlich nahe genug am biologischen Urgrund der Musik baut[1]).

Die Tatsache also, daß Liebestaumel in der Natur ein Jauchzen und Singen — bis hinauf zum Menschen — auslöst, ist biologisch als Anlaß zur Musik zu werten, die dann eine Veredelung der naturgegebenen Erscheinung in sozial-menschlichem Sinne bieten soll und auch tatsächlich bietet. Ihre Beziehung zu der Sexualsphäre kann jedoch — das liegt auf der Hand — durch solche Veredelung wohl verdeckt, aber nicht beseitigt werden. Es bleibt vielmehr naturbegründet, daß eine rhythmisch-melodische Folge von Tönen das Gefühl in einer bestimmten Richtung sowohl auszudrücken wie auch zu erregen vermag. Die Kunst, die (nach Schiller) der Mensch allein hat, bemächtigt sich dieser naturgegebenen Anregung, ohne selbstverständlich auf ihre biologische Wirksamkeit zu verzichten — wie Richard Wagner einmal von der „Tristan"-Musik sagt: „ . . . eine Musik, die mit ihren feinen, feinen, geheimnisvoll-flüssigen Säften durch die subtilsten Poren der Empfindung bis auf das Mark des

[1]) Über musikalische Naivität und Minderbegabung s. unten sub III.

Lebens eindringt, um dort alles zu überwältigen, was irgendwie Klugheit und selbstbesorgte Erhaltungskraft sich ausnimmt."

Rhythmus und Melos sind dabei, wie hiernach ersichtlich wird, von so starker eigener Kraft, daß sie nicht ohne weiteres — im Gegensatz zu Epos, Lyrik und Drama — die intellektuelle Vorstellung eines Gedankeninhalts oder eines Geschehnisses brauchen, um wirksam zu sein. Auch liegt in Rhythmus und Melos von vornherein ein so flutend Lebendiges, daß es in Gegensatz tritt zu der starren Ausdrucksweise der bildenden Kunst, die durch ihren Gegenstand, kaum aber durch ihre Formgebung (abgesehen von mancher Wirkung der Farben), auf die seelisch-körperliche Sphäre wirkt.

Ein Thema wie dieses von der psychophysiologischen Bedeutung der Musik wissenschaftlich zu behandeln, gehört zunächst in die Psychologie. Jede fachmännische Gedankenrichtung wird dem Problem der Beziehungen zwischen Musik und Erotik besondere Seiten abgewinnen und es für sich in Anspruch nehmen. Wenn ich hier den Versuch einer Behandlung wage, so gehe ich hier von dem Gedankenkreis der Sozialbiologie aus, womit zugleich eine Beziehung zwischen unbewußtem und bewußtem Leben ausgesprochen, aber auch die Grenze der Betrachtungsweise angegeben ist[1]). Ich muß daher auf den Untertitel dieser Schrift „Zur Sexualsoziologie der Musik" Wert legen als auf den Ausdruck einer Bescheiden-

[1]) Vgl. mein Buch „Sozialbiologie", Berlin u. Leipzig 1923, S. 14.

heit wie zugleich der Richtung des synthetischen Versuchs [1]).

Die Berechtigung dieser Synthese ergibt sich aus der beiderseitigen Grundtatsache: daß *sowohl* die Sexualität (bzw. die Erotik als qualifizierte Sexualität) *wie* die Musik *biologische Elemente des Menschenlebens von außerordentlicher Kraft* sind; aus dieser Dynamik heraus gelangen beide zu erheblichem sozialen Einfluß. Daß das für das *sexuelle* Moment zutrifft, bedarf keiner näheren Darlegung. Für das *musikalische* Moment aber sei nur an Schopenhauers Ausführungen erinnert, der u. a.[2]) sagt: „Die Musik ist ... darin von allen anderen Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung oder richtiger, der adäquaten Objektivität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist, und also zu allem Physischen der Welt das Meta-

[1]) Ehe wir in die interessantere Tatsachendeutung eintreten, sei ein kurzes Wort der Methodik im voraus gestattet. Sozialbiologie ist keine Soziologie. Wenn ich trotzdem von einer Sexualsoziologie spreche, so ist das kein Widerspruch. Denn als Disziplin ist Soziologie umfangreicher und anders geartet als die teilbetrachtende Abart der Sozialbiologie. Wird sie jedoch mit der Sexualwissenschaft so vereinigt, daß das sexuelle Moment in den Mittelpunkt der Betrachtungen kommt, so verschwinden die Unterschiede zwischen soziologischer und sozialbiologischer Betrachtung mehr und mehr und es bleibt die *sozialwissenschaftliche* Einstellung sexueller Probleme mit diesem Ausdruck bezeichnet, da das *biologische* Moment bereits in der sexuellen Komponente hinreichend betont ist. Es wird also keinen Anstoß erregen, wenn die zusammenfassende Untersuchung sozialbiologisch-sexueller Fragen der Musik — kurz! — Sexualsoziologie der Musik genannt wird. Synthese ist auch hier der Zweck, der sich aus der untersuchenden Analyse ergibt.

[2]) Welt als Wille und Vorstellung, 3. Buch, § 52.

physische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt." Anton Mayer[1]), der im Anschluß an diese Sätze Schopenhauers von der „Objektation des Grundes aller Dinge selber, als welche sich die Musik darstellt", spricht, sagt z. B.[2]): „Es ist ohne weiteres klar, daß in dieser Darstellung des transzendentalen Ideals die sich über alles erstreckende Gültigkeit der Musik liegt. Die einfachste Äußerung der Musik ist das Volkslied, uralt und nicht bis in seine Anfänge zu verfolgen; es geht wohl auf die sehnsüchtigen Seufzer eines Liebenden oder an Heimweh leidenden Einsamen zurück, einfache kunstlose Äußerungen abstrakter Vorgänge und direkt ausgedrückten Willens, die von begabteren Persönlichkeiten bald in Regeln und Formen gebracht wurden, ohne daß das Wort eine sehr große Rolle gespielt hätte."

Die engste Beziehung zwischen Liebe und Erotik ist hier gezeigt und auf ihren letzten Nenner gebracht: den Liebeswillen — ob erfüllt oder nicht — ja oft musikalisch stärker in der Nichterfüllung, in der „Verneinung des Lebenswillens" wie im „Tristan"[3]). Das Innerste der Erotik und der Musik ist in diesem Willen zur Liebe deutlich gemacht.

Denn daß der Sexualtrieb (trotz seiner Determiniertheit und Triebhaftigkeit!) auf der menschlichen Stufe eben doch ein voluntaristisches Element, also dem menschlichen Willen unterworfen ist, das muß hier um

[1]) Die Einheit der griechischen Kunst, Berlin u. Leipzig 1924.
[2]) a. a. O. S. 37 u. 42.
[3]) Vgl. A. Mayer, S. 41.

so mehr als Ausgangspunkt betont werden, als ja auch die menschliche Musik allein als Kunst gegenüber dem tierischen Brunstmusizieren in Betracht kommt![1]) Ja, man kann, wie wir noch aus dem Rückblick auf griechische Kunst und aus anderen Erwägungen sehen werden, gar nicht hoch genug von der Musik als Eros und Ethos, also als einer menschheitlichsten Kraft, denken!

## B. Gemeinsame Grundelemente der sexuellen und der musikalischen Sphäre.

Die Grundtatsache der Musik erblicke ich in der Euphorie — sowohl bei der aktiven musikalischen Betätigung wie bei dem passiven musikalischen Genuß. Mag man über das „Rätsel der Musik" theoretisch und philosophisch sich noch streiten —, die für uns an diesem Ort notwendige Betrachtung der Musik in ihrer Beziehung zur Sexualsphäre kann sich an solcher Betonung der euphorischen Grundtatsache für die generelle Wirksamkeit genügen lassen. Es gibt keine Kunstgattung, die so starken euphorischen Charakter hätte wie die Musik. In freudiger Stimmung singt der Mensch, bei Festen wird Musik gemacht, Musik lockt zum Tanz, gehört zur Geselligkeit, regt die Tätigkeit der Muskeln, der Nerven wie des Zirkulations- und Respirationsapparates an,

[1]) Das ändert natürlich nichts daran, daß wir von dem tierischen Brunstmusizieren für das Verständnis des biogenetisch-erotischen Charakters der Musik vergleichsweise auszugehen haben.

steigert die Arbeitsleistung (nicht nur an Artisten beobachtet[1]), vermindert sie bei schwermütiger Musik mit Dissonanzen, obschon auch solche Musik Reize auslöst; selbst die Trauermusik hat die Wirkung, die stumpfe Betrübtheit und den lähmenden Druck zu Tränen und zu Entspannungen zu lösen — was auch als eine Art Euphorie angesprochen werden darf. Es drückt sich darin aus, daß sich das „Menschennahe in keiner anderen Kunst so stark mit dem Weltfernen, dem Überirdischen eint"[2]. „Da die Musik direkt und mächtig auf die hauptsächlichen Lebensprozesse wirkt, kann es nicht überraschen, daß sie indirekt auch noch verschiedene innere Organe und deren Funktionen beeinflußt"[3]. Hier ist aber ein Unterschied zwischen der Euphorie des Musik*schaffenden* und Musik*ausübenden* einerseits und des Musik*genießenden* andererseits zu machen. Die Lehre der Psychoanalytiker[4] von dem *Narzißmus* in der Musik darf wohl im wesentlichen nur auf die *aktive* Musikalität angewendet werden und hat dort zweifellos viel Richtiges. Eine gewisse *Autoerotik*, ein wollüstiges Sichausleben in Musik, wobei ein eigenes Objekt der Libido nicht erforderlich ist, läßt sich durch Erfahrungen an Musikern bestätigen[5]. Das erklärt sich daraus, daß ein biologischer „Vorlustmechanismus" dabei sich musizierenderweise selbst abreagiert, Tumeszenz und Detumeszenz durchmacht (bei

[1]) Vgl. a. Karl Büchers „Arbeit und Rhythmus".
[2]) Kurt Singer, Vom Wesen der Musik, Stuttgart 1924.
[3]) Havelock Ellis bei Moll, s. Lit., mit näheren Nachweisen.
[4]) Vgl. die Arbeit von Pfeifer in „Imago", s. Literatur.
[5]) Davon ist weiter unten noch eingehender zu sprechen.

Tieren Luftansammlung, Vergrößerung des Kehlsackes, Schwellung von Hautpartien und Schwellkörpern). Man braucht noch nicht den m. E. übertriebenen Betonungen analerotischer Dinge und der „musikalischen" Bedeutung des Flatus (Ferenczi) zu folgen! Pfeifer gibt selbst zu: „Die Hauptströmung der Musikentwicklung von heute wird dadurch charakterisiert, daß sie auf die primäre, sinnliche, also narzißtische Lust mehr und mehr verzichten will und in die Musik Kompliziertheiten der Melodik und Rhythmik hineinbringt, die geeignet sind, ihre Ausdrucksfähigkeit aufs äußerste zu erhöhen" — und damit ist bereits das anders aussehende Blatt der Musikwirkung auf den Musikgenießenden, den „Konsumenten" aufgeschlagen, auf den diese narzißtischen Lehren nicht in gleichem Maße passen — es sei denn, daß es sich um „Selbstkonsumenten", ausübende (unproduktive) Musikspieler handelt.

In dem Maße also, in welchem alles Euphorische eine beflügelnde Wirkung auf Erotisches und Sexuelles ausübt, in dem Maße wirkt Musik generell auf Erotik und Sexualität — wobei naturgemäß der Musikalische stärker beeinflußt wird als der Unmusikalische, aber auch differenzierter sich dazu stellt und unter Umständen auch leichter gekränkt und abgestoßen wird. Über diese subjektiven Unterschiede wird noch später zu sprechen sein; einstweilen handelt es sich um die objektive, normale Wirkung auf den durchschnittlich Musikempfänglichen. An diesem Maßstab darf zunächst festgehalten werden, weil trotz aller Verschiedenheit der

musikalischen Begabung und Aufnahmefähigkeit die Grundtatsache der euphorischen Wirkung doch überaus verbreitet, ja fast allgemeingültig ist. Die zu allen Zeiten bewußt geübte Rauschwirkung der Musik (im religiösen Dienst, bei Volksfesten und Tanz) ist schon von vornherein ein starker Beweis dafür.

Hier erhebt sich zugleich ein größeres und, soweit ich sehe, noch ungeklärtes, ja vielleicht wenig beachtetes Problem, ich möchte es das ekstatische nennen. Gerade wenn wir das Willensmoment im musikerotischen Gesamtproblem betonen, zeigt sich als ebenso wichtige Kehrseite die — vom Willen wohl herbeigeführte, aber dann sich ihm mehr und mehr entziehende — Ekstase. Ekstase stellt sich — und daraus ergibt sich schon ihre starke Hierhergehörigkeit — in drei Betätigungen ein: der sexuellen, der religiösen, der musikalischen (mit und ohne Tanz, der zu allen dreien dieser Äußerungen sich gesellen kann). Wir wissen und werden unten noch weiter sehen, daß Sexuelles, Religiöses und Musikalisches sich mischen können (z. B. im Kybelekult). Hier aber fragt sich, welche Rolle, abgesehen von neurotischen Krankheitsstadien, die Musik hier spielt. Die Verbindungen zwischen sexueller und religiöser Ekstase sind, wie uns Mattiesen[1]) gezeigt hat, nicht so zu verstehen, daß sie gleichläufig wären, also daß mit gesteigerter mystischer Religiosität die Sexualität gewöhnlicher Art zunehme und daß sie nur erhöht (sublimiert, veredelt) werde mit geistigen Werten; nein, Mattiesen spricht, im Gegensatz zu anderen, z. B. zu

[1]) Der jenseitige Mensch, Berlin u. Leipzig 1925, S. 206ff.

Driesmann, mehr von einer Ausgleichung der Kräfte, wenn er abschließend betont, „daß die mystischen Wonneerlebnisse in der Mehrzahl der Fälle keinen „Rückschlag“ in offenbar geschlechtliche Wollust darstellen, mithin auch keinen Beweis dafür liefern, daß die religiöse Liebe eine Sublimierung des Geschlechtstriebes sei. Sowohl ihrem Anlaß als ihrer Qualität und Lokalisierung nach unterscheiden sie sich von Wollustempfindungen, denen sie sich nur in gewissen Fällen — vermutlich durch Vorgänge der Miterregung und Übertragung — zu nähern scheinen. Geschlechtsdrang und Liebe sind inhaltlich gesonderte Dinge, Leistungen unvergleichbarer „Organe“, die in der Erfahrung der Liebenden ebensooft gegeneinander als in der gleichen Richtung arbeiten. Tief Erlebende haben sie mitunter geradezu als Todfeinde empfunden, und zwei so verschieden gefügte Denker wie Mantegazza und Weininger mußten beide die Beobachtung verzeichnen, daß Liebe häufig an sinnlicher Berührung hinsterbe. Nur das unendlich häufige friedliche Zusammengehen von geschlechtlicher und Liebesneigung erklärt, daß ihre inhaltliche Sonderung so leicht übersehen wird.“ Richtig faßt Matthiesen die Motivierung so: „Der menschliche Organismus ist keine Anhäufung funktionell gegeneinander abgesperrter Organe, sondern ein in allen Stücken zusammenhängendes, in allen Teilen widertönendes Einheitsgebilde. Selbst die wesensverschiedensten Triebe, wenn sie auf gleichzeitiges Sichausleben angewiesen sind, können nicht umhin, in ein Verhältnis gegenseitiger Auslösbarkeit und Abhängigkeit zu geraten.“

Mit alledem stimmt die Beobachtung völlig überein, daß Völker, deren Gott ein stark realistischer (Imperium, Mammon, Business!) ist, als Völker ohne Musik — oder mit nur oberflächlichster Musik — bekannt sind. Rom war in dieser Hinsicht in gleicher Lage wie England; die römische Musik war nur eine Nachahmung der Griechen, es wurde viel, aber geistlos musiziert[1]). England nennt man das Land ohne Musik, obwohl es vielfach für deutsche und französische Musik begeisterte Anhängerschaft gezeigt hat, und Amerika kennt — wie England — als Ideale nur geistliche oder geistlose (Amüsier-) Musik. Nach dem bisher Gesagten darf man diese Eigenart in Zusammenhang mit dem Puritanismus der anglo-amerikanischen Welt bringen: die Musik wird dort bewußt oder unbewußt als erotische Euphorie ausgestaltet, also entweder ins Reich der niedrigen sexuellen Dienerschaft (Tanzmusik, Niggermusik) verwiesen oder als geistliche Musik ganz puritanisch anerkannt. Die Gefühlswerte, die für ein antik-griechisches, ein mittelalterlich-italienisches und ein modern-deutsches Gemüt aus der Musik hervorgehen, sind in England und Amerika offenbar durch das überwiegende Interesse der Männer an Business und der damit zusammenhängenden Verbildung des weiblichen Gefühlslebens zugrunde gerichtet.

Wir kommen also — von Ausnahmen abgesehen — grundsätzlich zu einem Entweder-Oder der Ekstase in religiöser oder physischer Hinsicht[2]).

[1]) Darüber unten noch Näheres.

[2]) Daß beim geschlechtlich-religiösen Kult des Phallus oder der

Es fragt sich nun, welche Stellung die Musik zu der eben gezeichneten Alternative hat — ob sie als Drittes und als Gleichwertiges oder als Mit- und Gegenkraft für beides — für die Sexualität und für die Religiosität — anzusehen ist, oder was es sonst mit der musikalischen Ekstase auf sich hat.

Wenn oben von den drei Möglichkeiten der Ekstase — der religiösen, der sexuellen, der musikalischen — gesprochen wurde, so sollten zunächst einmal Erscheinungen festgestellt werden, ohne daß damit der Wert der Erscheinung, namentlich auf ihre Wirklichkeiten hin, umschrieben sein sollte. Der Schein sprach für die Existenz der drei. Nach dem inzwischen Ausgeführten werden wir jedoch, meine ich, zur Zweizahl kommen müssen: 1. der organischen Ekstase (sexueller Orgasmus als Grundlage der höheren Zeugung und Fortpflanzung); 2. der transorganischen Ekstase (religiös-mystische Verzückung, Trancezustand u. dgl.); eine anorganische Ekstase ist nicht anzunehmen, kennen wir wenigstens nicht, kann vielleicht im Rhythmus des Weltalls und seinen mathematisch berechenbaren Bewegungen liegen.

So gefaßt, wird der Musik eine nichtgleichgestellte, sondern eine verbindende Rolle anzuweisen sein, wie bei jedem hohen geistigen Schaffen, also bei jeder Intuition: ein Hinübergehen der organischen in die transorganische Sphäre geschieht mit entsprechend verteilter

Fruchtbarkeit (Kybele usw.) Identisches geschieht, ist natürlich ganz anders zu erklären. Dort dient die Religiosität dem Geschlechtsleben. Ebenso kann natürlich manche geistige Sublimierung positiv erotisch sein!

Ekstatik! Damit gewinnen wir fast schon einen Beweis für die Beziehungen zwischen Sexus und Musik. Denn wenn die Musik befördernd wirkt auf Religiöses (Transorganisches) und das Religiöse alterniert mit dem Organischen, und wenn sie gleichermaßen die organische naive Produktivkraft mit der transorganischen Welt des Genies verbindet, so ist die Tatsache der Beeinflussung des Sexuellen durch Musik ganz glaubhaft gemacht, aber auch umgekehrt die Beeinflussung der Musik durch Sexuelles nicht unglaubwürdig. Denn die musikalische Ekstase zeigt sich als eine Brücke zwischen organischer und transorganischer Ekstase. Man kommt von beiden Seiten, von der organischen wie von der transorganischen[1]), aber die Kunst des Menschen ist es, die eine Einigung zustande gebracht, die sich also auf dieser Brücke erhebt zur Verschönerung des Organischen durch das Transorganische und des Transorganischen durch das Organische. Sexus und Musik sind zu einer Einheit höherer Ordnung für den Menschen gelangt, und es ist eine Veredlung des Sexus durch die Musik eingetreten.

Mit der Einreihung des Musikalischen in die Sphäre des Ekstatischen und des Voluntaristischen ist die Zugehörigkeit zum Dionysischen im Gegensatz zum Apollinischen bereits angedeutet. Es tauchen die Fragen von der „Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (Nietzsche) hier auf und können nicht achtlos beiseite ge-

[1]) Für Transorganisch kann auch, wenn das deutlicher scheint, Geistig oder Seelisch gesagt werden; es handelt sich um den nicht vorwiegend physischen Komplex.

lassen werden — denn der tragische Charakter eignet ebenso der Musik wie dem Sexualgenuß — nicht etwa nur in dem banalen Sinne des „omne animal post coitum triste", sondern in der ähnlichen, aber höheren Schillerschen Erkenntnis: „des Genusses wandelbare Freuden rächet schleunig der Begierde Flucht"; und weiter noch in dem Sinne, daß jede Beschäftigung mit dem, was uns über die Grenzen des Daseins erheben soll, tragischerweise stets an diesen Grenzen des Daseins zu scheitern bestimmt ist.

Ohne näher auf die philosophisch-historischen Probleme der Tragödie im Anschluß an die Musik des griechischen Chors[1]), des Dithyrambus bei den Dionysosfesten, hier eingehen zu können, sei doch an folgendes erinnert, was Nietzsche darüber sagt: „Das Drama ist die apollinische Versinnlichung dionysischer Erkenntnisse und Wirkungen" . . . „Das Wesen der Tragödie, welches sich einzig als eine Manifestation und Verbildlichung dionysischer Zustände, als sichtbare Symbolisierung der Musik, als die Traumwelt eines dionysischen Rausches interpretieren läßt." Die Handlung wird nach solcher Darlegung Nietzsches also nur als Illustration des musikalisch bewegten tragischen Empfindens gedacht! Der ganze Untergrund der Tragödie ist musikalischer Geist, übersetzt durch Sprache und Handlung in ein höheres

[1]) Hat doch Dionysius von Halikarnaß beim Studium Euripideischer Chorlieder die Wahrnehmung gemacht, daß hier die sprachlichen Verhältnisse den musikalisch-melodischen ganz untergeordnet gewesen seien (Möhler, s. Lit.).

allgemeines Verständnis, gestaltet mit apollinischem Meißel. Erst aus dem alles nivellierenden, verzückungbringenden, aus dem das Ichgefühl entäußernden Geist der Musik soll der tragische Gedanke der Vernichtung des Individuums, die Freude an der Gestaltung dieses Gedankens gewonnen werden. Das ewige Sein und ewige Gesetze sollen gerade unter der Decke der individuellen Einzelerscheinung und eben durch deren Vernichtung deutlich werden. Und aus diesem Gesetz der Notwendigkeit entstehe die Lust am tragischen Bilde. „Wir sind wirklich in kurzen Augenblicken das Urwesen selbst und fühlen dessen unbändige Daseinsgier und Daseinslust", interpretiert Nietzsche, und wir müssen ihm recht geben. Das ist das dionysische Miterleben des singenden Chors! Der Chor als der gefühlsmäßige Mitschwinger der apollinisch gestalteten, künstlerischen Weisheit. Worte des dramatischen Dichters leiten zu apollinischer Gedankenkunst, aber das menschliche Miterleben verlangt nach Ekstase auf den Höhen der Kunst, und die Musik führt dann dieses Dionysische zu ungeahnter gewaltiger Wirkung. Der tragische Held und der tragische Mythus sind uns — wieder nach Nietzsche, den wir auch hier heranziehen müssen — „im Grunde nur ein Gleichnis der alleruniversalsten Tatsachen, von denen allein die Musik auf direktem Wege reden kann". Das Gleichnis aber genügt alsbald nicht mehr. Plötzlich bricht das Interesse an dem Individuum und an den Vorgängen durch die apollinische Anschauung und Lust am Gestalteten selber durch. Die apollinische Täuschung sei es, sagt Nietzsche, die uns dem

Urleiden und der dionysischen Allgemeinheit entreißt. „Mit der ungeheuren Wucht des Bildes, des Begriffes, der ethischen Lehre, der sympathischen Erregung reißt das Apollinische den Menschen aus seiner orgiastischen Selbstvernichtung empor und täuscht ihn über die Allgemeinheit des dionysischen Vorgangs hinweg zu dem Wahne, daß er ein einzelnes Weltbild sehe, und es, durch die Musik, nur noch besser und innerlicher sehen solle". Aber Täuschung ist das also doch und das Gefühl bleibt als das Wesentlichste der Musik, das allein Wahrhaftige!

In solchem Zusammenhange ist aufschlußreich für uns, was Plato über die Stellung des Eros in seiner Kunstauffassung und insonderheit für die Musik sagt. Nach Anton Mayer[1]) „bildet er die Ergänzung zur Sophrosyne, der künstlerischen Erkenntnis, dem kontemplativen Element, als das motorische Gegenstück. Künstlerische Tat erwächst nur aus dem Zusammenklang dieser beiden. . . . Platon hat auch ausgesprochen, daß er den Eros auch in seiner anderen Bedeutung, als Liebe, in seiner künstlerischen Bedeutung wohl erkannt hat, wenn er im „Gastmahl" sagt: ‚Die Versöhnung alles Gegensätzlichen bringt die Musik, sie schafft Einigkeit zwischen ihnen, und bringt ihnen den Eros; die Musik ist das Wissen um Harmonie und Rhythmus aller Dinge, die den Eros betreffen.' Also alles dessen, was die Liebe, den Schöpferdrang, das erhöhte Lebensgefühl angeht. Und die Musik ist das Wissen um all dies Wesen, weil sie den Urgrund

[1]) a. a. O. S. 61/62.

der Dinge verkörpert, die tongewordene uralte Weisheit, transzendental im wörtlichsten Sinne, als Vermittlerin zwischen Weltall und Erde. Alles Musikalische aber, heißt es im „Staat", muß enden in dem von der Idee des Schönen untrennbaren Wesen der Liebe und des künstlerischen Schöpfungsdranges."

Und daß dies nicht müßiges, schöngeistiges Gerede ist, das wird uns klar, wenn wir daran denken, welche hohe Rolle die Musik im alten Griechenland gespielt hat, wie außerordentlich aufnahmefähig das griechische Volk für Musik gewesen ist, daß Pythagoras und seine Schule die Musik als kosmischen Bestandteil betrachten und daß die Griechen fähig gewesen sein dürften, eine Musik von Vierteltönen zu verstehen und zu schätzen.

Auf einzelnes wird noch später zurückzukommen sein. Das Ganze aber deutet auf eine allerengste Verbindung der musikalischen Schönheit mit jener Schönheit, die bei geläutertem Geschmack zur Erotik führt.

## C. Die speziellen Elemente — Melos und Rhythmus als die Genera der Sexualsoziologie der Musik.

Aber neben diesem generellen Element der Euphorie zeigen sich bereits die speziellen Elemente, aus denen sich die besonderen Wirkungen der Musik auf die körperlich-seelischen Funktionen ergeben. Diese Elemente sind im allgemeinen keine zwingenden, sondern nur mögliche. Es muß nicht, aber es kann zunächst nur die besondere

erotisch-sexuelle Wirkung darauf beruhen. Ob sie in einzelnen Fällen mit einem Maß von Sicherheit eintreten muß, hängt noch von spezielleren und subjektiven Voraussetzungen ab. So können solche einzelnen Elemente der erotischen Musikwirkung diese sein: das Geräusch als solches — etwa wie beim Schrei, beim Ruf, beim Frou-Frou, beim Knistern, beim Lärm der Kastagnetten, Trommeln, Becken —; die Stimme des anderen Geschlechts und insbesondere die lockende Weise — die im Liebesleben der Natur eine große Rolle spielt und die ersten Anfänge der Melodie darstellt —; insbesondere aber der Rhythmus — wie alle Sexualbetätigung in einer Art Rhythmus geschieht und durch Rhythmus jedenfalls gehoben wird —!

Damit sind die Voraussetzungen, die Möglichkeiten gegeben; mehr von vornherein noch nicht. In ihnen liegt noch eine ungeheure Vieldeutigkeit. Und nur wenige musikalische Motive und Stücke gibt es, die ohne ihren Titel oder ihr gesprochenes Programm eindeutig sein würden. Es gibt gewiß solche eindeutigen Tonfolgen oder Rhythmen: z. B. der Marschrhythmus, der Kirchenschluß des Chorals, das Schmiedemotiv im „Rheingold". Trotzdem kann der Lebenslustige durch einen Militärmarsch zu Liebesabenteuern verleitet werden, und insbesondere hat oft genug die unbedingt fromme Musik auf dem Wege gesteigerter religiöser Hingabe zu grell erotisch-sexuellen Formen des Gottesdienstes geführt, wie wir an den Mystikern, den Nonnen als „Christusbräuten", dem Marienkult und der Jesusanbetung eines Grafen Zinzen-

dorf (um nur einige Beispiele kurz zu erwähnen) deutlich erkennen. Aber dabei ist es eben nur die generelle euphorische Wirkung der Musik, nicht die spezielle Ausgestaltung, die auf die Sexualsphäre Einfluß hat. Die Richtung der Bahn, das Gleis, ist durch andere Elemente gegeben, die Musik *benutzt* nur diese Gleise. Es wird von religiös Erregten berichtet, sie hätten beim Musikhören einen der geschlechtlichen Vereinigung ähnlichen Genuß[1]). Das liegt alles noch in dem *Moment der Vieldeutigkeit* und *der Dynamik der Musik*.

Die *Vieldeutigkeit* liegt besonders in der musikalischen *Harmonie* — eindeutiger sind *Melodie* und *Rhythmik*; die Dynamik des Melos und des Rhythmus wird durch harmonische Ausgestaltung verstärkt.

Ehe die spezifischen Wirkungen dieser Einzelmomente besprochen werden, sei betont, daß der Unterschied zwischen Erotik und Sexualität angesichts der musikalischen Einwirkung wohl nur ein *gradueller* sein kann. Eine *unmittelbar* sexuell erregende Musik kann in gewissen Tanzrhythmen, in extatischen Schreien z. B. der Elektra, in einem gewaltig-dramatischen Orchesterlärm mit Becken und Posaunen, auch in besonders gearteten Dissonanzen und einer zarten Melodienführung in heimlich flüsterndem Piano[2]) gelegen sein. Solche Eindeutigkeit wirkt *ohne* Rücksicht auf etwaige psychische Eigenarten eines Hörers, der beispielsweise für Soprankoloratur, für Kastraten-

[1]) Matthiesen, Der jenseitige Mensch, Kap. XXV.

[2]) Vgl. z. B. das in letzterer Art unverkennbare Allegretto aus Max Regers Fis-moll-Sonate op. 84.

ſtimmen, für Flageolettöne eine beſondere Neigung oder Intoleranz beſitzt. Im allgemeinen wird zunächſt ganz diffus die erotiſche Gefühlsſphäre erregt und es geſchieht ſomit durch die Muſik eine milde, ſchrittweiſe, natürliche Belebung des Liebesſehnens und in deſſen Folge erſt die Anregung zu wirklicher Sexualbetätigung.

Begreiflicherweiſe ſteht in erſter Reihe der ſpeziellen Elemente der Rhythmus. Er hat gewiſſe feſte Abmeſſungen, die man ſicherlich mit Recht in Beziehung zu dem Rhythmus des Pulsſchlages ſetzt. Das Tempo des normalen Pulsſchlages iſt „mäßig", moderato. Schnelleres Tempo: allegro giuſto, ſcherzando, preſto vermag ſchon lediglich infolge der Schnelligkeit belebend, aufreizend zu wirken; und insbeſondere kann ein über viele Takte hinausgehendes accelerando (ſtringendo) eine ſtark abſtringierende Wirkung haben — ohne Mithilfe des Melos, alſo bei verhältnismäßig gleichgültiger Melodie oder gar nur durch die Wiederholung derſelben Tonfolge in jeweils geſteigertem Tempo. Richard Wagner nennt[1]) den Rhythmus für die Muſik das, was die Körper für das Licht ſind, ſo daß „ohne den Rhythmus uns die Muſik nicht wahrnehmbar ſein würde", und ſagt (IV, 220), ihren ſinnlichſten Berührungspunkt hätten Tanzgebärde und Orcheſter im Rhythmus. Schon hier ſei bemerkt, daß (nach H. Kurella) muſikaliſche und mathematiſche Begabung häufig, alſo vermutlich infolge pſychiſcher Zuſammengehörigkeit, vereint in einer Familie oder folgemäßig im Erbgange auftreten — und dies iſt un-

[1]) Geſ. Schriften IX, 95.

verkennbar eine rhythmische Zugehörigkeit —, wobei dann erklärlicherweise zu bemerken ist, daß sich die rhythmische Begabung entweder in Musik oder in Mathematik äußert. Der mathematische Rhythmus ist die asexuelle Form des musikalischen! Ist eine sexuelle Einstellung auf irgendeine Weise von vornherein gegeben, wie beispielsweise beim Tanz, so kann eine peitschende Steigerung des Rhythmus eine orgastische Wirkung ausüben. Die Tempoverlangsamung aber über moderato zum Andante, Adagio oder Largo würde demgegenüber das Bild der Detumeszenz bilden — freilich nur das „Bild", denn bei sexueller Einstellung vermag zweifellos auch eine getragene Musik durch ihre melodische Schönheit erheblich anzuregen, wie es beispielsweise bei den lyrischen Stellen in „Mignon", „Carmen", „Cavalleria", „Trompeter von Säkkingen", „Lohengrin", aber nur für den wirklich musikalischen Menschen bei den erotischen Klängen der Tristanmusik eintreten kann, jeweils differenziert nach Individualität, Bildung und Geschlecht des Hörers. Und es kann auch eine sentimental erotische Benutzung des Rhythmus (auch des langsamen!) für die Zwecke „süßer" Melodien geschehen[1]).

Damit kommen wir schon zum Melos, das im allgemeinen die zweite Stufe der Beziehungen der Musik zum Sexualismus einnimmt. Die „einschmeichelnde" Melodie beruht auf ihrer harmonischen Struktur, und dies ist ein seelisches Element.

[1]) Näheres darüber unten S. 35/36.

[2]) Vgl. das oben S. 15 über Euripideische Chorlieder Gesagte.

Die Melodie ist nicht nur eine Domäne der Musik, sie ist ebenso — und vielleicht gleichen biologischen Ursprungs — ein Ausdruck der Sprache. Wie sehr unsere Ausdrucksweise auf dem Melos beruht, erkennen wir ohne Schwierigkeit an dem Unterschied zwischen einem monoton barsch gegebenen Befehlssatz und demgegenüber einem wohlabgetönten freundlichen Zuspruch, der, in Musiknoten ausgedrückt, eine Modulation des Ausdrucks zeigt, die nicht nur an sich vieltönig, sondern je nach der seelischen Bedeutung überaus abwandlungsfähig ist[2]). Hebung und Senkung der Stimme, Betonung oder lässige Behandlung einer Silbe, Länge oder Kürze eines Vokals sind ebenso viele Ausdrücke einer inneren seelischen Weise. Man kann daher falsch lesen und gut vortragen usw. Das brauche ich hier nicht näher auszuführen, es bedurfte in unserem Zusammenhang nur der Betonung, daß von der Phonetik der Sprache zu der Melodik der Musik nur ein kleiner Schritt ist. Ein Wort: „Liebst du mich?“ muß musikalisch ganz anders lauten als ein Wort: „Ich harre still.“ Die Beispiele sind mit Händen zu greifen. Karl Scheffler hat[1]) dies hübsch dargestellt, zutreffend das Gefühlsmäßige als den gemeinsamen Urgrund von Sprach- und Musiktonfall bezeichnet — unter Hinweis auf die Untersuchungen von Helmholtz und Wundt —, weiter freilich auch vieles in den Begriff der Melodie einbezogen, was richtiger dem Rhythmus zugehört.

Für uns ist hier weniger die absolute Tonhöhe und Tonfarbe des Sprechenden[2]) und auch weniger die ver-

[1]) „Die Melodie“, S. 5ff.

[2]) Die Bedeutung der Tonhöhe und Tonfarbe der Musik und des Gesanges wird unten besprochen.

schiedene Tonmodulation der Sprachen — das „Singen" der Sprache[1]) — von Bedeutung als vielmehr die gefühlsmäßige Ausdrucksfähigkeit der Sprache, die den Tonfall zu individuellem Zwecke bestimmt.

Es ist jedem Menschen geläufig, daß er in Liebesdingen einen anderen Tonfall der Sprache, ja eine gefühlsmäßig kunstvolle Behandlung der Stimme braucht und anwendet. Die musikalische Behandlung durch den Komponisten ist nur eine Steigerung dieser Erkenntnisse und Künste. Die Fermate als Moment der Ruhe oder der Spannung, das Ritardando vor dem Beginn der großen entscheidenden Melodie, die zurückhaltende Vorbereitung der ekstatischen Melodie, die Steigerung und plötzliche Innehaltung, um von neuem die begonnene Steigerung bis zu höheren Höhen zu beginnen oder den ungehemmten Fluß der großen Melodie einzuleiten, wem kämen hier nicht zahlreiche Beispiele aus der Opernliteratur ins Gedächtnis, aber auch zugleich der Eindruck einer großen Ähnlichkeit mit dem Liebesspiel, das, vom Willen gebändigt, kunstvoll die Steigerung einrichtet, um den höchstmöglichen Genuß im rechten Augenblick zu erzielen! Man könnte hier ohne große Mühe mit den

[1]) Nicht nur einige deutsche Stämme „singen" mehr als andere in ihrer Sprache, auch die Phonetik der Sprachen der Welt ist sehr verschieden, vgl. z. B. K. E. Laman, The Musical Accent or Intonation in the Kongo Language S. 7: „the musical accent or pitch in the Kongo language is an intonation, a melodious sound reflecting the rising and falling of the voice in speech, constantly moving upwards or downwards from one note to the other, so that the different notes are simply points between which the voice is constantly gliding" (zit. nach Dtsche Lit.-Ztg. 1924, H. 22).

üblichen Ausdrucksmöglichkeiten der Musik den Liebesakt von Beginn bis zum Schluß in deutlicher Seelensprache in Musik setzen.

Es ist also kein Unding, zu behaupten, daß es heroische, humoristische, trauernde, akademische, leichtfüßige, laszive, erotische Musik gibt, wie es schon dem Platon geläufig war, die erhabene, ernste „dorische" Musik (in D-moll) der verführerischen süßlichen lydischen und phrygischen Musik entgegenzusetzen: „Ein solcher scheint mir durchaus der wahre Tonkünstler zu sein, der zum schönsten Einklange nicht etwa eine Lyra gestimmt hat, überhaupt nicht Instrumente der Kurzweil, sondern in Wahrheit sein eigenes Leben harmonisch gestaltet hat, übereinstimmend in Wort und Werk, geradezu in dorischer Tonart und nicht in jonischer, ich meine auch nicht in phrygischer noch lydischer, sondern in der Tonart, welche die einzig hellenische ist" (Platon im „Laches")[1].

Auch hier finden wir also wieder die interessante Verbindung von Willen und Trieb, von Gefühl und Leben in der Musik, alles Beweise für die naturgegebenen Beziehungen der Musik zur Erotik und Sexualität.

Zum Melos gehört aber nicht allein die Tonfolge, sondern ebenso die Klangfarbe. Singstimme, Geige,

[1]) Nach Ant. Mayer, a. a. O. S. 67, der dort u. a. sagt: „Es konnte in Wahrheit nur ein ganz in der Musik aufgehender Philosoph diese Parallele einer ebenso in der Musik lebenden Zuhörerschaft gegenüber gebrauchen, welcher die dorische Tonart als Ausdruck einer bestimmten Art von Lebensführung geradeso geläufig war wie die Selbstverständlichkeit der durch die musikalische Erziehung geschaffenen Seelenharmonie."

Cello, Klarinette haben weit engere Beziehungen zur Gefühlssphäre als Horn, Fagott, Baß, Piston, Klavier. Nicht die Höhe der Töne ist es allein, obwohl diese mitspricht, als vielmehr ihre Färbung — und diese Färbung ist biologischer Natur: je näher sie den „süßen" Tönen der Natur und des geschlechtlichen Wesens kommt, um so stärker wird die Beziehung der Musik zur Erotik und zur Sexualität!

Bei dieser zunächst gewonnenen Feststellung zweier biologischer Ingredienzien der Musik — des Rhythmus im Blutkreislauf und des Animalischen der Tonfärbung — sei vorerst Halt gemacht, weil von diesem Standpunkt aus noch mehr über die Verknüpfung von Rhythmus und Melos gesagt werden muß, was für unsere Erkenntnis von Wichtigkeit ist.

Wenn Nietzsche in der „Geburt der Tragödie" sich dahin ausgesprochen hat, daß die Melodie „das Erste und das Allgemeine" war, daß aus dem musikalischen Chor erst die Tragödie als Drama sich entwickelt hat, so ergab sich daraus zunächst für unsere Frage, daß die Tragödie die künstlerisch-antinomische Form der Euphorie gegenüber der wirklichen Tragik des Menschenlebens und als solche ein Erzeugnis der Musik ist. Der Druck des Lebens suchte in der Musik denjenigen Ausweg, der ihm durch die Sinnenfreude des Sexualismus nicht immer, nicht vollkommen und nicht dauernd gegeben werden konnte. Wenn weiter[1]) „der oft komplizierte und ganz

[1]) Nach Möhler, Geschichte der Musik, Sammlung Göschen, Nr. 121, S. 27.

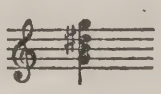
eigenartige Bau tragischer Chorlieder (der Griechen) eine gegebene Melodie vorauszusetzen scheint, nach der sich die uns sonst ganz willkürlich dünkende Metra des Textes gerichtet hätten“ [1]), so braucht man wohl nicht weit zu suchen, um hier als die Vorstufe dieser melodischen Metra den musikalischen Rhythmus zu erkennen. Zum mindesten darf man sagen, das rhythmische Bedürfnis habe die Melodie (und hernach die verschiedenen Versmaße der Chorlieder) mit geschaffen. Dieses rhythmische Bedürfnis aber ist zweifellos ein psychophysisches Abwechslungsbedürfnis und hängt aufs engste mit dem euphorischen Sehnen des Sexualtriebes zusammen — hat doch, wie ich mich erinnere, im „Reigen“-Prozeß einer der Gutachter oder Zeugen, besonders darauf hinweisen zu können geglaubt, daß die die Aufführung begleitende Musik in ihrem Rhythmus sexuell aufreizend gewesen sei. Erkennen wir also den Rhythmus als biologischen Urgrund für die Wirkung musikalischer Themata, so haben wir auch eine Erklärung dafür, warum der gregorianische Gesang, die mittelalterliche Kirchenmusik bis in die Schöpfungen Händels und Bachs hinein so unerotisch, ja antierotisch, so fromm und leidenschaftslos, so unanimalisch wirken konnten und mußten. In diesem Kirchengesang war ja von Rhythmus so gut wie keine Rede; langgezogene Töne folgten einander, und später erst wurde eine bescheidene Harmonie ihnen hinzugefügt, die eine bewußte Melodienführung nicht vorahnen ließ;

[1]) Eine Annahme, die nach dem schon oben S. 13/15 Gesagten gar nicht zweifelhaft sein kann.

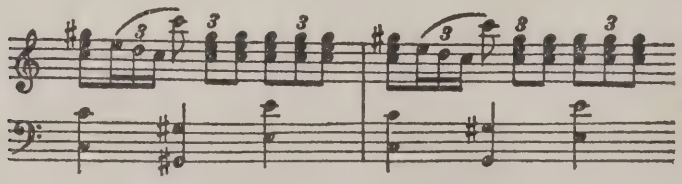
zuvörderst war es eine asketische Anbetungsweise von geringstem melodiösem und gar keinem rhythmischem Charakter.

Es war die Negation dessen, was etwa die moderne Musik an psychologisch erregenden Künsten der Verknüpfung von Melodie, Rhythmus und Harmonie aufzuweisen hat. Als ein Beispiel für diese Art zusammengezogener Reize sei hier — unter vielen anderen dieser Art — das Motiv des Walkürenrufs aus dem „Ring des Nibelungen" angeführt.

Die eigenartige Harmonie des Motivs ist diese:

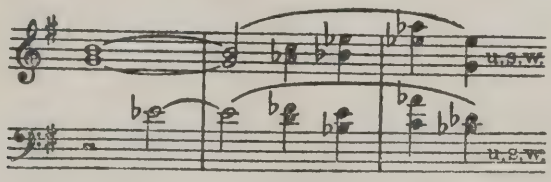


Aus dieser kann, wie es Wagner selbst zeigt, ein heroisches Begrüßungsthema werden: in der „Götterdämmerung" (2. Akt) wird die Ankunft Brünnhildes am Gibichungenhofe, als Hagen seine Botschaft an die Mannen beendet hat, in marschmäßigem Dreivierteltakt aus der Walkürenrufharmonie (in anderer Tonart) gezeichnet:

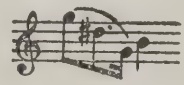


und ebenso kann mit derselben Harmonie ein Klageton erzeugt werden, wenn das verlorene Walkürentum Brünnhildes sich in die menschliche Liebe zu Siegfried auflöst,

wie es in der Erweckungs- und Liebesjubelszene des dritten Siegfriedaktes plötzlich heißt:




Aus der Harmonie als kondensierter Melodie ist also sehr Verschiedenartiges für Stimmung und Reiz zu bieten, aber erst der Rhythmus gibt die besondere Farbe des Reizes für den jugendlich rasenden, aufpeitschenden Walkürenruf:



So zeigt sich also der Rhythmus als die dem Biologischen nächste Äußerung der Musik, wie er ja auch zur Beflügelung der Arbeit, wie schon oben hervorgehoben, benutzt wird; die Melodie ist die zweitnächste und die Harmonie dient als Verstärkung infolge zusammengezogener Melodie — wie Halm (Harmonielehre) treffend sagt: „Was war zuerst? Die Melodie oder die Harmonie? Praktisch, historisch unbedingt die erstere; theoretisch gesehen aber gewißlich die letztere.“ Hieraus erklärt sich die besondere psychophysische Kraft der Musik; sie kann durch die Harmonie die Melodien vervielfachen und ihnen zugleich immer neue rhythmische Reize geben — also eine unerhört vielseitige Kraft einer durchs Ohr ins Blut gehenden Kunst! Die Harmonie als das psychisch Höhere gelangt in das physische Gebiet aus dem Gleis der rhythmischen Gestaltung, die zugleich die Melodienführung bestimmt.

## II. Die Verwendung der Musikkraft zu besonderen Zwecken in der erotisch-sexuellen Sphäre.

(Spezielle objektive Sexualsoziologie der Musik.)

Ich sprach oben von der „Vieldeutigkeit" der musikalischen Kunst und ihrer Tonsprache. Das ist mit Einschränkung zu verstehen, wie ja schon oben einige markante Beispiele eindeutiger Musik genannt worden sind. Je mehr wir Musik verstehen, je differenzierter die Ausdrucksweise der Musik wird, um so mehr *weicht* ganz allgemein die Vieldeutigkeit einer nur *Mehrdeutigkeit* und gar der *Eindeutigkeit*. Es gab Zeiten — sie liegen noch gar nicht solange zurück —, da machte man, namentlich in der französischen und zum Teil auch in der italienischen Oper, dann bei Meyerbeer, Flotow und anderen, Melismen und Rhythmen zu Vorgängen, zu denen sie nach geläutertem Geschmack schlechterdings nicht passen. „Das seelisch Unbedeutende und Unwahre hätte ohne die Höhe und Reinheit des Wagnerschen Ideals die deutsche Bühne in ganz anderem Maße überwuchert, als wirklich geschehen ist" (Karl Grunsky). So blieb dies im wesentlichen der ausländischen Oper vorbehalten. Solche Musik könnte ebensowohl etwas ganz anderes ausdrücken, gerade so wie *viele* (nicht alle) der neuen „Schlager", deren erotische Kraft im rein Musikalischen gleich Null ist und

die ihr heißes, aber ergebnisloses Bemühen nach erotischer Musik durch gemeine Texte ausdrücken müssen. Musik, die etwas bestimmtes Seelisches zeichnen will, muß gekonnt sein. Eindeutiges in erstmaliger Ausdrucksweise haben nur die Größten — etwa Bach, Beethoven Mozart, Wagner, Brahms, Richard Strauß, Mahler, Reger — geschaffen; die Epigonen verwenden geschickt die einmal „gesprochene" Tonsprache zu neuen Sätzen und stützen sich auf die Bedeutung jener Tonsprache[1]).

Es taucht da für unser Thema die wichtige Frage auf: absolute oder Programmusik? Kann absolute Musik überhaupt so eindeutig sein, daß sie direkt auf die erotische und sexuelle Sphäre zu wirken vermag?[2]) Ist beispielsweise Operettenmusik an sich schlüpfrig und lasziv oder wird sie es erst durch die gedankliche Einstellung auf dem Umwege über den Text? Kurt Singer (s. Lit.) meint dieses Letztere und läßt nur einige Ausnahmen zu. Danach wäre ein Unterschied zwischen der Ausdrucksweise der Operettenkomponisten Offenbach, Lehar, Oscar Strauß, Gilbert, Kollo (von ihren Verschiedenheiten des musikalischen Könnens jetzt einmal abgesehen) gegenüber der ebenfalls kurzweiligen Ausdrucksweise von Johann Strauß und Lortzing nicht gegeben — er läge nur im Sujet? Danach könnte absolute Musik — Sonate, Symphonie, Kammermusik — nicht speziell erotisch wirken, obschon

[1]) Darüber unten noch Näheres.

[2]) Nicht in dem Sinne der generellen Euphorie, sondern jetzt in der speziellen Anregung durch die Tonsprache.

[3]) Vgl. das oben (S. 20) erwähnte Reger-Beispiel.

man sinnliche Glut Franz Schubert, Franz Liszt, Gustav Mahler, Chopin, Tschaikowsky, Berlioz, auch Brahms (und m. E. mit Recht) nachsagt?

Ich glaube, daß *auch die absolute Musik* Erotisches auszudrücken vermag und dies vielfach getan hat[3]). Eine gewisse Einbürgerung musikalischer Ausdrucksweise hilft dazu natürlich mit; wenn eine Tonfärbung, ein Rhythmus, eine Dissonanz *einmal* (auf dem Wege der Programmmusik und der Oper) bestimmte Gefühle ausgelöst hat, so bedeutet *diese* Tonsprache eben künftig *dieses* Gefühl. Daß das ursprünglich auf Eigenheiten des Rhythmus und Melos beruht, sahen wir im ersten Teil unserer Betrachtung, und es darf auf das Wort von Leibniz, das Kurella zitiert, hier hingewiesen werden: „Selbst die sinnliche Lust läßt sich auf eine geistige, nur verworren erkannte Lust zurückführen. Die Musik ergötzt uns, obgleich ihre Schönheit in der Übereinstimmung von Zahlen und in einer Rechnung (soll heißen: Integrierung) von Schlägen und Erschütterungen der tönenden Körper, welche sich in gewissen Zwischenräumen wiederholen, besteht, deren wir uns nicht bewußt sind, obwohl die Seele die Rechnung dennoch macht." Hier gilt es nur festzustellen, daß sich solches „Sprachgut" (Vokabel) der Musik festgelegt hat, so daß man mit einer bestimmten Bedeutung der betreffenden musikalischen Wendungen und Bräuche weiterarbeitet und sich um so leichter verständlich macht.

Das war schon früher so. Hat doch Plato bei der Jugenderziehung nur einzelne Tonarten zulassen wollen,

die nicht verweichlichend wirken, und hat er als Philosoph schon einen strengen Unterschied zwischen alter Musik, die er schätzte, und moderner, laxer, leichtsinniger, entsittlichender Musik gemacht[1]). Man erkannte, wie wir sahen, im damaligen Griechenland durchaus schon den Unterschied zwischen der orgastischen Musik und der vergeistigenden. Auch in dem Rom der Kaiserzeit wetterten ernstere Leute gegen die laszive Musik der Pantomimen und Tänze und, wie beispielsweise der Geschichtsschreiber Marcellinus, gegen das viele geistlose Musizieren[2]). So ward es erklärlich, wenn das Christentum sich unter Anknüpfung an ältere strenge Formen der Musik um die Versittlichung der Musik mit Erfolg bemühte. Möhler (s. Lit.) sagt darüber u. a.: „Eine streng asketische Richtung wollte in der Beiziehung der Musik zum Gottesdienst nur ein Zugeständnis an die menschliche Schwachheit sehen; diese Anschauung mußte aber bald einer freieren weichen. Danach sollte einerseits das Volk auch durch die Musik mit christlichen Ideen erfüllt, zu christlichen Empfindungen und Gefühlen angeregt werden; andererseits wollte man so der Sangeslust des Volkes entgegenkommen, es abziehen von den ihm lieb und teuer gewordenen heidnischen Weisen in Gesang und Musik, die vielfach wegen ihrer Verbindung mit leichtfertigen, lasziven Tänzen und Schaustellungen den Stempel der Unsittlichkeit an der Stirne trugen, ihm dafür christlichen Ersatz bieten“[3]).

[1]) Näheres über diese Tonarten oben S. 22.

[2]) Über Rom und England s. oben S. 10/11.

[3]) Dies bildet eine treffende Illustration zu dem oben S. 12/13

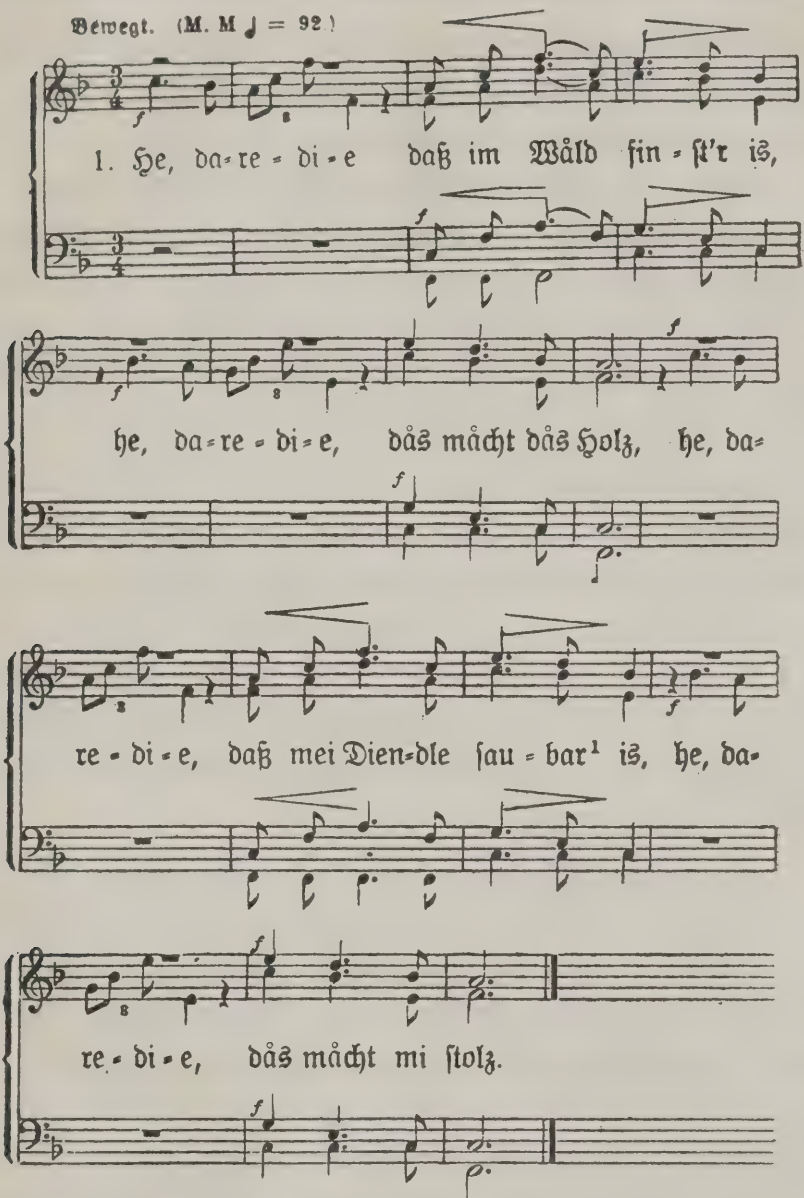
Es ist dies Beweis genug für die Verwendbarkeit der Musik zum Hohen und Niederen, aber noch mehr für ihre naturgegebene Beziehung zum sexuellen Leben. Wir brauchen ja nur das Volkslied in aller Herren Ländern zu verfolgen, um den sexuellen Unterton, zum mindesten aber den erotischen Grundinhalt allenthalben zu entdecken.

Abgesehen von den kriegerisch-historischen Volksliedern ist es in ganz überwiegendem Maße Liebeslust und -leid, was im Volkslied vorherrscht. Auf den Jodler und Juchzer wies ich schon hin; seine Herkunft aus dem Vogelgesang, seine Bedeutung und seine Benutzung als musikalischer Refrain und sein musikalischer Einfluß auf das Lied wird typisch deutlich an dem nebenstehenden Liedchen „Daß im Wald finster is" (hier zitiert aus Sahr-Sartori, Das Deutsche Volkslied, II S. 29ff.).

Bei „Kuckuck, Kuckuck ruft aus dem Wald" ist der gleiche Einfluß des Vogelrufs auf die Melodie des Volksliedes, die Benutzung als Refrain zu ersehen, die Bedeutung für das Liebesleben ist in diesem Fall jedoch zugunsten des Sehnens nach dem Frühling verdeckt. „Das Kuckucks-" und das „Nachtigallenlied" haben nahe innere Verwandtschaft: beide Vögel haben mythische Bedeutung und haben mit Liebe und Ehe Zusammenhang. Das Kuckuckslied ist ein Hochzeitslied . . . Linde wie Nachtigall sind die Vertrauten der Liebenden"[1]). Moll- und Dur-Tonarten, Rhythmus und Melodik wechseln in ver-

über die Musik als Brücke zwischen Organischem und Transorganischem Ausgeführten.

[1]) Sahr-Sartori II, S. 130. Man sehe dort das Volkslied ein: „Es steht eine Linde in jenem Tal . . . darauf da sitzt Frau Nachtigall."




Die Hauptſtimme ſteht im II. Tenor. Die 2. und 3. Strophe je einen Ganzton höher.

2. Daß im Wåld finſt'r is, dås måchn die Bam,[2] daß mei Diendle mi nit måg, dås glab i kam.[3]

3. Daß im Wald finſt'r is, dås mächt dås Lab, daß mei Diendle an åndern håt, dås macht mi harb.[4]

[1] nett, ſchön. [2] Bäume. [3] glaub' ich kaum. [4] verdroſſen, bös, ſchmerzt mich.

schiedenen Volksliedern gemäß dem Inhalt, d. h. namentlich gemäß dem Himmelhochjauchzen in Dur und dem zu Tode Betrübtsein in Moll[1]).

Wenn wir oben bereits feststellen durften, daß es die Euphorie ist, die den Menschen singen läßt, und wenn es weiter richtig ist, daß dies in den Jahren der Liebe am meisten geschieht, so liegen die Beziehungen des Volksliedes zur Erotik auf der Hand. Den Inhalt des Volksliedes, der im wesentlichen — zumeist in etwas verdeckter, volkstümlicher Weise, oft aber auch offenkundig, wenn auch dann mehr im geheimen gesungen — von Liebe und Erfüllung oder Versagung des Liebeswunsches handelt, durch die verschiedenen Zeiten und Völker weiter zu verfolgen, ist hier meine Aufgabe nicht; denn dieser Inhalt kommt nicht allein auf das Konto der Musik; genug, daß ein erotischer Inhalt am leichtesten zu Gesang und musikalischer Vertonung hinleitet.

Auch die Oper hat ganz überwiegend Liebesgeschichten zum Inhalt und wird nur hie und da durch Heroisches oder Kindliches ersetzt (Einiges von Spontini, Rossini, Humperdinck). Die Operette lebt fast ausschließlich vom erotischen, oft gar vom sexuellen Thema, und ein Operettenkomponist vom Range Offenbachs hat in seinem letzten, zur Oper gewordenen Meisterwerk die sexuelle Sphäre in der Barcarole wie überhaupt im zweiten Akt von „Hoffmanns Erzählungen“ in höchster Vollendung in Tönen gefeiert. Größer und reiner in der Erotik ist

[1]) Dieses Wechsels von Dur und Moll bedient sich zur Modulation des seelischen Ausdruckes die Musik namentlich seit Beethoven sehr stark.

Richard Wagner, der noch im „Tannhäuser“ die irdische und die himmlische Liebe in scharfen Gegensatz zueinander stellt und mit Pilgerchor und Venusberg-Bacchanale geradezu die typischen Formen des Ausdrucks für diese beiden Gegensätze gefunden hat, dann im „Lohengrin“ und im „Ring der Nibelungen“ die erlösende Macht übermenschlicher Liebe in Musik auszudrücken weiß, um endlich im „Tristan“ die ganze Tragik der Erotik, wenn sie in ihrer höchsten Lust das Leid des Versinkens ahnt und sucht, zu einer Eigenart von unerreichter musikalischer Größe des Ausdrucks zu steigern[1]). Und dabei ist es besonders bemerkenswert, daß dieser Effekt nicht etwa nur durch den dramatischen Inhalt und die melodische Führung der Singstimmen, sondern geradezu durch die orchestrale, symphonische Arbeit erzielt wird — ein Weg, den dann auch Richard Strauß in „Salome“ und „Elektra“ etwas ins Perverse, im „Rosenkavalier“ ins zumindest erotisch Ungewöhnliche weitergeführt hat. In „Till Eulenspiegels lustige Streiche“ kommt eine hohe mozar-

[1]) Wagner sagt selbst in einem Briefe an Mathilde Wesendonk vom 10. April 1859 über den 2. Tristan-Akt: „Sehr griff mich noch der zweite Akt an. Das höchste Lebensfeuer loderte in ihm mit so unsäglicher Glut hell auf, daß es mich fast unmittelbar brannte und zehrte. Je mehr es sich gegen den Schluß des Aktes hin dämpfte und die sanfte Helle der Todesverklärung aus der Glut brach, wurde ich ruhiger.“ Und schon in der ersten Mitteilung des Tristan-Plans vom Dezember 1854 schreibt er an Liszt (nach Paul Bekker, Wagner, Das Leben im Werke, S. 323): „Da ich nun aber doch im Leben nie das eigentliche Glück der Liebe genossen habe, so will ich diesem schönsten aller Träume noch ein Denkmal setzen, in dem von Anfang bis zum Ende diese Liebe sich einmal so recht sättigen soll: ich habe im Kopfe einen ‚Tristan und Isolde‘ entworfen, die einfachste, aber vollblütigste Konzeption.“

tische Lebensbejahung, die prickelnd die Erotik streift, neben trübsinnigster Weltverachtung zum Ausdruck. In allen diesen Werken — um von weiteren Beispielen hier abzusehen — wird der erotische Gehalt durch Klangfärbung, Konsonanz und Dissonanz der Musik, also durch eine hochentwickelte Eindeutigkeit der Tonsprache herbeigeführt.

Daß von der absoluten Musik nicht Gleiches für die speziellen Beziehungen zur Erotik gelten kann, liegt in ihrem mehr mathematisch-abstrakten Charakter begründet. Sie steht in dieser Hinsicht zwischen gregorianischer und Kirchenmusik einerseits und operndramatischer Musik andererseits — es ist dies diejenige Seite der Musik, die — wie die Mathematik — vielfach so abstrakt im Rhythmus steckt, daß eine Asexualität, ja eine Impotentia coeundi daraus hervorgehen kann, während die andere Seite der Musik das Gegenteil ergibt[1]).

Hierbei sprechen noch andere Momente (die wir z. T. in ihrer grundsätzlichen Bedeutung schon kennen) mit; die Abwendung von der menschlichen Stimme in die Orchesterinstrumente; die Einschränkung der Klangwirkung im Streichquartett und in dem wenig einschmeichelnden Klavierton; die Bindung an die verhältnismäßig strengen überlieferten Rhythmen der Sonate und der Symphonie — in drei bis vier Sätzen mit ihrem thematisch festen Aufbau und der Beschränkung rhythmischer Vielgestaltigkeit. Da weicht dasjenige hinweg, was in erster Linie physisch erregend wirkt, wie denn

[1]) Vgl. Kurella sub Lit.

bezeichnenderweise schon die Alten den Rhythmus das männliche, die Melodie aber das weibliche Prinzip genannt haben[1]). Hier also tritt das speziell Erotisch-Sexuelle (wie es im männlichen Prinzip überhaupt verwirklicht ist) zurück hinter dem allgemein Erotisch-Sexuellen (wie es im Wesen des Weibes liegt). Ein Melodienkomponist, der im Rhythmischen und Erotischen ein wenig versagt, mußte also, wie Anton Bruckner, zu der absoluten Musik sich ausschließlich hingezogen fühlen, weil ihm hier der Rhythmus gewissermaßen vorgeschrieben war, und er konnte trotzdem, was interessant zu bemerken ist, die erotisch-dramatische Musik Wagners freier anerkennen, als es Mahler oder Brahms taten, die ihrerseits sich viel mehr als Rivalen Wagners fühlen durften, da sie mindestens auf der Grenze zwischen absoluter und programmatischer Musik stehen[2]). Es wäre natürlich auch falsch, wenn man behaupten wollte, absolute Musik sei von Natur unfähiger zu erotischem Ausdruck als programmatische Musik. Die Dinge liegen vielmehr etwa so: Der Dithyrambus erwächst beispielsweise bei Mozart, Wagner, Richard Strauß mehr auf dionysischer Grundlage und ist soweit unmittelbarer an die Erotik gebaut, bei Beethoven und Brahms erwächst er mehr

[1]) Nach einem Ausspruch des Aristides Quintilianus, den B. von Sokolowsky, Geschichte der Musik (von Ambros), S. 23, Leipzig 1887, zitiert. Aristoxenos, der Schüler des Aristoteles, hat eine Theorie des Rhythmus und Melos geschrieben.

[2]) Bruckner bleibt selbst da, wo er programmatisch sein will, z. B. in der 4. (Romantischen) Symphonie, absoluter Musiker und Tonmaler.

auf apollinischer Grundlage und ist somit nur mittelbar an die Erotik gebaut[1]).

Wie sich ein Symphoniker als „absoluter" Musiker zu dem Liebesinhalt in einer Oper verhält, zeigt sich an Beethoven und seiner einzigen Oper „Fidelio". Diese Musik, die bestimmt war, die Liebe zu illustrieren, hat von erotischem Charakter meinem Gefühl nach sehr wenig — nur bei der Zusammenfassung in der 3. (großen) Leonoren-Ouvertüre scheint mir der Symphoniker eine absolut musikalische Darstellung der Gattenliebe erreicht zu haben (vgl. auch R. Wagners Urteil darüber); von irgendeiner musikalischen Ausdeutung der Verkleidung Leonores in die Rolle des „Fidelio", etwa im Sinne einer mann-weiblichen Vertauschung, finde ich dabei nichts.

Während die ernste Musik — erotischen oder nicht-erotischen Inhalts — einen gewissen Stolz in der eindeutig selbständigen Prägnanz ihrer Ausdrucksweise sucht, ist die *leichte Musik* gedankenlose Dienerin der schlüpfrigen Texte und der kuppelhaften Lokale; dort genügen Tanzrhythmus und Schlagermusik, den eindeutigen Charakter der Texte und der Lokale zu unterstreichen. Hiermit bestätigt sich wieder, was oben schon ausgeführt wurde: daß die generelle euphorische Kraft der Musik genügt, ihre anregenden Zwecke zu erfüllen, wenn der spezielle Zweck, dem die Anregung dienen soll, durch andere Mittel (Text, Handlung, Lokal, Gesellschaft) deutlich gemacht wird.

---

[1]) Über Dionysisch und Apollinisch vgl. oben S. 15/16.

Durch dieses Mittel wird der moderne Operettenschlager zu einer Art Volkslied gemacht, an Stelle des in der Großstadt ausgestorbenen echten Volksliedes, dessen Sterben auch durch den Gassenhauer nur kurze Zeit aufgehalten wurde. Das Mitsingen nach dem Aktschluß, das Wiederholen der Hauptschlager, die Verbreitung der Modelieder, dies wird bewußtermaßen zur Erweckung und Verstärkung der euphorischen (erotischen) Wirkung dieser Art Musik benutzt — nicht nur im Theater, sondern namentlich in den Tanzdielen, den Bars und Kaffeehäusern — in einer Sprache, die auch der Unmusikalische versteht. Diese Musik, zumal im Rhythmus des Tanzes und in der Süßlichkeit des Wiener Walzers, oft genug gemischt mit Texten der Sehnsucht nach vergangenem Glück, ist denn auch das, was für Chambres séparées, für Bordelle, für die Lokale der Prostitution beliebt und unentbehrlich ist, mag dort z. T. auch das Geräusch der Musik dazu dienen, die Worte der Gespräche zu übertönen.

Der Hauptzug dieser Umgangssprache ist — neben dem Zynischen — das Sentimentale; und der sentimentale Charakter der Courths-Mahler- oder Marlitt-Romane, durch die die Mädchennerven während und nach der Pubertät erhitzt werden, läßt sich in gleicher Weise durch die Musik ausdrücken. Ja dies ist ein Charakter der Musik, der aus einer Verbindung des rhythmischen mit dem melodiösen Charakter hervorgeht und das weiblich-melodiöse Moment in der Art eines „süßen Mädels" dem Rhythmus vorantreten läßt. Das stellt sich in fast gleichem Maße bei der Toselli-Serenade, dem Destiny-

Boston, dem Sindingschen Frühlingsrauschen ein, — um nur wenige der vielen Beispiele zu nennen — und kann auch bei asketisch-religiöser Musik Platz greifen, sobald diese sentimental wird. Dieses Gift der Sentimentalität ist allgegenwärtig, setzt sich überall leicht ein, führt also zur Trivialität, wenn diese Gefahr nicht durch strengste künstlerische Selbstzucht gebannt wird. Es kann auch bei an sich unsentimentalen Tonwerken durch sentimentale Vortragsweise erzeugt werden. Je weniger Abwehrmittel durch musikalische Bildung und Erziehung jemand hat, um so leichter verfällt er dem sinnlich berauschenden Gift sentimentaler Musik.

Diese biologischen Tatsachen und Beziehungen werden allenthalben, wo es auf Anregung der Sexualsphäre den Unternehmern ankommt, mit einer erfahrungsmäßigen Sicherheit benutzt, um das soziale Leben, in diesem Falle das Liebesleben, ihren eigenen wirtschaftlichen Bedürfnissen gefügig zu machen — und die Musik, hier mißbraucht, dient so „zweckvoll" als Gelegenheitsmacherin oder als Verstärkerin euphorischer Triebe.

In diesen Feststellungen liegt kein Widerspruch gegenüber dem im ersten Abschnitt betonten Satz, daß es der Rhythmus ist, der dem sexuellen Leben am nächsten steht, nicht die Melodie. In der naiven wie in der meisterlichen Kunst ist dies der Fall; dort bestimmt, wie wir am Beispiel des Walkürenrufs sahen, der Rhythmus als männliches Element die Wirksamkeit des weiblichen Elements der Melodie. In Schillerschem Sinne („über naive und sentimentalische Dichtung") ist jenem naiven,

noch in der Natur selbst stehenden Kunstschaffen das „Sentimentalische" entgegenzusetzen, das die Natur sucht und mit Kunst wiederzugeben wünscht. Darüber hinaus bedeutet heute das Sentimentale (in dem Sinne einer gewissen kritischen Bemängelung) die ins Süßlich-Unwahrhaftige gehende Voransetzung des weiblich-melodischen Elements vor den Rhythmus, aber nicht unter Vernachlässigung des Rhythmus wie bei der gregorianischen oder edel-melodischen Musik, sondern unter bewußter, zweckvoller und nicht rein künstlerischer Benutzung des Rhythmus zur Erhöhung des süßlichen Timbres dieser Musik — also ein direktes, gewissermaßen kurzschlußartiges Überspringen des euphorischen Generalcharakters der Musikwirkung auf die sexuelle Sphäre unter Umgehung der Umwege, die die absolute Musik dank ihres eigenartigen Ernstes bis zu der Einwirkung auf die spezielle erotische Sphäre braucht!

Das ist typisch für die heutige Operetten-, Schlagerlied- und Tango-Tanzmusik im Gegensatz zu echt und wahrhaftig empfundener Liebesmusik. Der Operettenschlager dieser Art wählt im langsamen Viervierteltakt oder lieber noch in schleppendem Dreivierteltakt[1]) eine Melodie, die mit Figuren in Vogelstimmenmanier verbrämt wird, häufig diese Figuren von Holzbläsern und kleinem Schlagzeug dargeboten in der Art (aber nicht der der künst-

[1]) Daß der Dreivierteltakt der erotisch anziehendere ist, unterliegt für mich keinem Zweifel. Daß sich das vermutlich durch das Synkopenhafte gegenüber der menschlichen Gangart oder dem Pulsschlag physiopsychologisch deuten läßt, scheint mir nahezuliegen, da die Synkope eine sehr eigenartig anregende seelische Bedeutung hat.

lerischen Wahrhaftigkeit!) des Silberklangs der silbernen Rose im „Rosenkavalier“. Also dort eine klischeeartige erotische Hauptlinie mit schillerndem Flitterzeug, hier (im Rosenkavalier oder im Tristan, bei Mozart oder in Mahlers 8. Symphonie) jedoch ein erotischer Neuklang in selbstbefreiender Erfindung des Tondichters. Das von Nietzsche als „opus metaphysicum“ bezeichnete Tristanwerk wird von Lucka (s. Lit.) als der Gegensatz der physischen Sinnlichkeit näher dargelegt im Sinne der „metyphysischen“ Erotik“, die die Persönlichkeit in der Liebe vollendet und die Frau vergöttlicht — in zugleich erotischer, künstlerischer und religiöser Hinsicht.

Dies bildet, wie ich hinzufügen möchte, die völlig gegensätzliche Entwicklung gegenüber der musikalisch gesteigerten Erotik eines Kybelekults oder einer mittelalterlichen Mystik. Denn was dort nur durch euphorische Wirkung einer inhaltlich belanglosen melodisch-rhythmischen Musik erzielt wird, geschieht im Tristan durch eigenartigste „Transharmonie“. Hier hat ein Genie seine Liebe (zu Mathilde Wesendonk) in Musik ausgeströmt [1]), während die heutige „erotische“ Musik in das frühere Klischee zurückfällt, nur mit geringerer Naivität. Im einen Fall also eine *echte* Erotik des Schaffenden, im anderen nur eine *gemachte* (an sich impotente) Erotik *für den Gebrauch des Hörers*. Diese Scheidung halte ich bei der Beurteilung des erotisch-sexuellen Charakters der heutigen Musik (nicht so sehr der generellen Euphorie der Musik

[1]) S. oben S. 36.

und ihrer biologischen Entstehungsgeschichte) für ganz besonders wichtig. Auch hier also sinkt mit jeder Steigerung des Maßes persönlicher Wahrhaftigkeit des Schaffenden die Gefahr des „Sentimentalen", sogar trotz Steigerung des Erotisch-Sexuellen — und umgekehrt —, weil eben das Wahrheitsmoment ausschlaggebend ist.

Aber so rein und klar, wie hier sich die in Musik ausströmende echte Liebe, die auch Mozart, Gluck und Weber besaßen, von der zweckbewußt wirkungsvollen an dem Beispiel zeigte, ist es nicht immer. Richard Strauß, der nach „Salome" und „Elektra" einen „Don Juan", einen „Rosenkavalier", eine „Frau ohne Schatten", eine „Josephslegende" schrieb, darf füglich noch zu den echten Erotikern der Musik gezählt werden; bei Schrekers Werk spricht Kurt Singer [1]) von „verborgener Sexualsymbolik", die im Werk seiner Schüler und Nachahmer zu pubertäthafter Quälerei werde; Puccini nähert sich für mein Empfinden schon der Grenze des Gemachten und nur seine leichtfließende italienische Melodik vermag noch hie und da darüber hinwegzutäuschen, wie das beim Verismus der Neuitaliener ja überhaupt der Fall ist. Da es auf diesem Wege nicht weiterging, wenn man nicht in die sentimentalste Zweck-Erotik der Musik und in die Operette abgleiten wollte, so gab es eben nur ein Zurück zu der absoluten Musik, die sich von dem Erotischen löst, ja sich durch übermäßige Betonung des Verstandeselements und Hintansetzung der euphorischen Klänge von den natur-

[1]) S. Literatur.

gegebenen Gefühlswirkungen der Musik abwenden zu wollen scheint, und die doch, wie z. B. bei Arnold Schönberg, die menschliche Stimme als Quartettpartnerin benutzt, also in den rein biologischen Ursprung der Musikausübung zurückzustreben nicht vermeiden kann. Andererseits muß man auch (etwa in dem Sinne Bernard Shaws, der Wagners Tristanerotik mit ihrem Todessehnen trotz Anerkennung ihrer Schönheit und Eindeutigkeit doch als sinnwidrige Umkehrung der Liebe bezeichnet) wieder zur bewußten Lebenserotik in der banalen Unterhaltungsmusik zurückkehren, wenn man die enge Vereinigung von künstlerischer mit erotischer Musik wieder auflösen will.

## III. Die unterschiedlichen erotisch-sexuellen Wirksamkeiten beim einzelnen Menschen.

(Spezielle subjektive Sexualsoziologie der Musik.)

Eigenartige Fragen ergeben sich weiter aus einer speziellen Betrachtung der menschlichen Verschiedenheiten in dieser Hinsicht: der Unmusikalische; Mann und Weib; Jugend und Alter; Züchtung besonderer Musikausübung einschließlich der Gesangskunst der Kastraten; Stimmphänomene; Vererbung der musikalischen Begabung.

Es gibt im allgemeinen weniger unmusikalische Frauen als Männer; aber trotzdem fast ausschließlich nur unter den Männern produktive Musikgenies. Und daß hier gerade das maskuline Moment wichtig ist, ergibt sich auch daraus, daß Homosexuelle (denen doch oftmals ein größeres Stück weiblicher Seele innewohnt) zwar relativ musikalisch und musikausübend sind, doch als schaffende Künstler — eine beachtliche Ausnahme ist Tschaikowsky — nicht in Betracht kommen. Für das Schaffen bedarf es eben außer melodiöser Erfindung noch eines straffen rhythmischen, also männlichen Organisationsplanes [1]).

Für die Musikempfindung bringt das Weib starke natürliche Gaben mit, wird stärker durch Musik sexuell

[1]) Vgl. das oben erwähnte antike Wort, s. S. 39.

erregt als der Mann, hat vielfach früher als der Knabe (bei dem die Pubertät oft einen Umschwung bringt) Musikverständnis, gemäß ihrem mit Sexualität vielfach durchsetzten Wesen. Es singt und klingt euphorisch viel stärker in der Frau als in dem Manne. Die Seele macht sich ungezügelter in ihr geltend, ist liebevoller, hingebender, naiver, mehr mit dem All verbunden. Singen ist ihr natürlicher als dem Manne; denn ihr Seelenleben gibt sich gern freier, obschon (vermutlich gerade deshalb als Abwehrmittel!) ihre freie biologisch bedingte Beweglichkeit durch die Sozialsitte eingeengt wird. So stimmt diese Beobachtung auch damit überein, daß die primitiven Völker die Stimme als den Sitz ihrer Seele ansehen und Eingeborene, die in den Trichter eines Grammophons gesungen hatten und später ihre Stimme aus dem Apparat wiederhörten, sich ihrer Seele beraubt glaubten und in Raserei gerieten[1]). Hier öffnet sich weit das Verständnis für das Ur-Melos, das, durch Rhythmus gemeistert, durch das Weltall geht und als wahrer und reiner Untergrund aller Musikalität bei den Menschen und anderen Geschöpfen, z. B. den Vögeln, anerkannt werden darf, etwa in dem Sinne, wie Ferrucio B. Busoni die Einheit der Welt im Sinne der transzendentalen Musik auffaßte. Daß solche Urkraft sicherlich in enger Beziehung zu der Urkraft der Sexualität steht, wird dann erneut deutlich, namentlich im Hinblick auf das verschiedene Verhalten der Geschlechter zu der Musik, und hierzu paßt sehr

[1]) Vgl. Dr. E. F. Dach im Berl. Börs.-Cour. Nr. 355 v. 31. VII. 1924.

gut die weitere Erfahrung[1]), daß das weibliche Liebesempfinden in höherem Grade für den Timbre der männlichen Stimme empfänglich ist als umgekehrt und leichter sexuell durch sie erregt wird. Dies wiederum steht vermutlich im Zusammenhang damit, daß die männliche Stimme sich erst durch den Stimmbruch, das Zeichen der Mannbarkeit, in ihrer Eigenart dokumentiert, also sexualbiologisch mitbedingt wird.

Das Weib wird nach alledem also mehr zum Objekt der Musik — ähnlich wie bei der Mode, die von Männern, vorwiegend aus erotischen Gründen gemacht, von den Frauen getragen wird — so benutzt der Mann die Musik, um das Weib zu erotisieren und sexuell gefügig zu machen[2]) Das Weib in ihrer generell sexualen Aufnahmefähigkeit für sentimentale und euphorische Musik folgt willig und unbewußt und bringt mit Hilfe der Musik leichter das erste Opfer ihrer bürgerlich-sexuellen Ehre. Die Amusikalität des Mannes wird klug hintangesetzt zugunsten der Musikalität des Weibes — der Unmusikalische spielt als solcher im Liebesleben keine Rolle! Aber der angeschwärmte Sänger, Kapellmeister oder Geiger spielt eine verhältnismäßig größere Rolle als die große reproduzierende Künstlerin! — Es wird hiernach ganz verständlich, warum Damenkapellen meist unschön oder gar widernatürlich erscheinen; warum es keine weiblichen Dirigenten gibt; warum das Weib sich bei der Ausübung von Instrumentalmusik vermännlicht, beim Gesang nur

[1]) Havelock Ellis bei Moll, s. Lit.
[2]) Anklänge in der Tierwelt s. oben S. 2.

durch ihre weibliche Stimme als solche vor dieser Gefahr beschützt ist. Es ist interessant, in diesem Zusammenhange daran zu erinnern, daß der Knabenchor viel früher und viel häufiger als der Mädchenchor oder als der gemischte Chor offiziell erschien, während an sich doch Mädchen viel mehr und besser singen als Knaben, und es wird nun deutlich, wieso es kommen konnte, daß man künstlichen Sopran durch Kastration der Knaben und jungen Männer erzielt hat, anstatt Frauenstimmen für den Sopran zu verwenden.

Dies hat aber noch einen tieferen sozialpsychologischen Grund, der auch aus dem bisher Gesagten sich in weiterer Durchdenkung des Problems ergibt: Es ist ärztlich beobachtet worden (wie mir Dr. Max Marcuse mitteilte), daß bei sehr anregenden ausübenden Künstlern (Artisten, Musikern) die Potenz zur Erfüllung des Liebessehnens ungenügend ist, und es ist weiter zu beobachten, daß in der (auch reproduzierenden!) Hingabe an die Musik eine so starke Lustwirkung erzielt wird, daß man vielfach geneigt ist, das stundenlage Musizieren mancher Personen geradezu als eine Art Autoerotismus oder Narzißmus zu bezeichnen, wobei es wohl noch weiterer Untersuchungen darüber bedarf, ob es sich hier um einen erhöhten oder nur als minderwertig empfundenen Ersatz der sexuellen Lust handelt. Das erklärt sich aus einem naturgegebenen Ausgleich der Kräfte in Produktion und Verbrauch. Wer sich der Euphorie, die die Musik gibt, so mit seiner ausübenden Kraft ausliefert, daß seine Genußkraft sich zugleich mit der Ausübung der produzierenden oder

reproduzierenden Kraft ausgibt, behält für die sexuelle Tumeszenz nicht mehr viel übrig; das ist dann im Kunstwerk bereits vertan, hat sich auf der Geige oder auf dem Klavier ausgerast, ist erschöpft in dem Geschaffenen! Auch für die Ehe taugen solche Künstler oftmals nicht. Kraftzufuhr und Kraftverbrauch müssen eben immer in einem gewissen Gleichgewicht bleiben; der Zustand des schaffenden Genius beim Komponieren ist uns von Beethoven, Berlioz und anderen als Zustand einer außerordentlichen Hingabe geschildert worden. Da nun der Mann im Liebesleben der Herrschende ist, so gibt er, wenn ihm die Musik Ersatz bietet, seine Kraft an die Musikausübung hin, sucht jedoch begreiflicherweise zu verhindern, daß die diffuser und allgemeiner, aber oft weniger intensiv vorhandene Sexualität der Frau sich in der Hingabe an die Kunst statt in derjenigen an die Liebe austut — wenigstens soweit und solange die Frau für das Liebesleben in Betracht kommt. Dies sind aber auch für die Kunst die wesentlichen und ausschlaggebenden Jahre. Die Kräfteverteilung der Geschlechter, die darin liegt, hat sich auf solche Weise in die Verkehrssitte eingebürgert, und die musikausübende Frau wird überall da zur Sonderbarkeit, wo sie nicht als Sängerin der Sopranstimme erforderlich ist — das heißt also, seitdem auf der Bühne die Frauenrollen nicht mehr durch Männer dargestellt werden und seitdem man den Brauch der Knabenkastration als etwas Unmenschliches verlassen hat. Einen gewissen Ersatz bildet da der homosexuelle Mann[1]), der

[1]) S. oben S. 47.

mit seiner weichen musikalischen Seele in der Musikwiedergabe eine große Rolle spielt; denn unter den nachschaffenden Musikern befinden sich verhältnismäßig viele Homosexuelle.

Über die Kastraten nun noch einige Worte. Mehr darüber werden wir wissen, wenn Haböcks Werk (s. Literatur) vollendet vorliegen wird. Denn wenn auch — etwa seit 1830 — der Kastrat als Sopransänger von der Opernbühne verschwunden ist, so mag er doch aus den kirchlichen Knabenchören noch nicht allenthalben verschwunden sein. Das hängt nicht allein mit sozialgeschlechtlichen Vorurteilen (Fernhaltung des weiblichen Geschlechts), sondern ebensosehr mit der physiologischen Tatsache des gewaltigen Stimmumfangs der Eunuchenstimme zusammen. Kommt dazu ferner begreiflicherweise die Spezialisierung des Künstlers auf seine Gesangskunst unter Hintansetzung der störenden Einflüsse geschlechtlicher Ablenkung, so schien auf solche Weise in der Tat ein Ideal von Gesangskünstlern herangebildet werden zu können, wie man an Carlo Broschi Farinelli, Bernacchi, Senesino, Carestini und vielen anderen Größen der vorigen Jahrhunderte erlebt hat. Indessen sah man auch hier, daß sich die Natur nicht künstlich auf einer Seite steigern läßt, ohne auf der anderen zu verlieren; denn selbst von den Bedeutendsten dieser Gesangskastraten, von Leuten, die durch und durch musikalisch und feinsinnige Künstler waren, hieß es doch, daß sie kalt ließen und daß sie eben nur durch eine Überwertung der Technik und ein artistisches Koloraturssingen die „musikalische" Welt Italiens, Englands, Frankreichs

Spaniens vergangener Zeiten zur Beifallsraserei brachten. Daß dabei zum Beispiel die Nachahmung des Nachtigallengesangs ein typischer Beweis für die Bestrebungen dieser Art Kunst ist, wurde schon erwähnt[1]). So ist vielleicht weniger durch die Läuterung des Humanitätsgedankens als vielmehr durch die Läuterung des musikalischen Geschmacks die barbarische Sitte des Kastrierens zum Zwecke unnatürlicher Stimmausbildung beseitigt worden.

Die — oft nahezu fetischistische — Liebe zu hohen Tönen des singenden Mannes aber blieb. Stimmphänomene werden auch heute noch um so höher geschätzt, je höher ihr Tenor ist, wie denn die Überschätzung des Tenors für die Sangeskunst, namentlich auch für die Oper, auf der Sehnsucht nach dem strahlenden Jüngling beruht, der jedoch oft genug zu seiner Heldenrolle keineswegs paßt. Gewiß sprechen auch Seltenheitswerte mit, so daß Carusos Kehlkopf eben noch höher bewertet wird als der des herrlichsten Baritons oder Bassisten. Aber ich glaube kaum fehlzugehen, wenn ich bemerken möchte, daß die stärkere Wirkung des männlichen Tenors und des weiblichen Alt auf die sexuelle Sphäre des Hörenden in dem Abwechslungsbedürfnis begründet ist, welches nahe an geheime, von dem Hörer gewiß nicht eingestandene perverse Sehnsucht gegenüber der Alltäglichkeit herankommt. „Überwiegend pflegt die Stimmlage homosexueller Männer der Tenor zu sein!“ (M. Hirschfeld)[2])

[1]) Oben S. 3.

[2]) Der auf Aristoxenos fußende Musikschriftsteller Aristides

Daß das Weib im ganzen musikempfänglicher ist als der Mann, wurde schon erwähnt, ebenso daß es bei weitem weniger musikgenial als der Mann, obwohl musikaktiver (sangesfreudiger) ist. Aus dieser Tatsache ist leicht auch das Ergebnis für die tiefe Innervation der Musik im Geschlechtlichen und damit zugleich die Vererbbarkeit der musikalischen Begabung herzuleiten. Die generelle Sexualität des Weibes ist musikalischer Mutterboden, in dem ein musikalisches Samenkorn des Mannes fast selbstverständlich Frucht trägt. Die weibliche Vererbungsquote wird also begreiflicherweise hierbei mehr das bewahrende als das tätige Vererbungselement, also die fast stets vorhandene hütende Durchgangs- und Verbindungsstation etwaiger männlicher Musikbegabungen sein. Bei Bach (durch fünf Generationen), bei Mozart, Schubert, Brahms, Beethoven (durch je drei Generationen), bei Hugo Wolf, Bellini, Puccini u. a. kam die musikalische Begabung vom Mannesstamm und blieb im Mannesstamm, bei Mendelssohn jedoch kam sie hauptsächlich von der Mutter, z. T. aber auch vom Vater. Nach Kuella (s. Lit.) war unter 220 Familien, in denen zwei aufeinanderfolgende Generationen musikalisch produktiv begabt waren, die Mutter der musikalische Aszendent in 21, der Vater in 199, beide Eltern in 7 Fällen. Hie

(2. Jahrh. v. Chr.) sagt, daß die erregte Weise, von Tenoristen vorgetragen, das Gemüt in eine weichliche und weibische Stimmung bringe und für erotische Affekte geeignet sei (zit. nach Ant. Mayer, a. a. O. S. 89). — An dem homosexuellen Knabenmörder Haarmann (Hannover 1924) fiel die sehr hohe Stimme auf.

und da geht vererbte mathematische Begabung in auffallender Weise Hand in Hand damit. Die Erblichkeit der musikalischen Begabung im Hause Johann Strauß, bei Gluck, Liszt, Czerny und bei vielen Virtuosen ist hier zu erwähnen. Überall aber muß als wichtiges Moment zur wirklichen Ausgestaltung der musikalischen Begabung ein geeignetes Milieu, eine musikalische Erziehung hinzukommen[1]).

Daß Rasseneinflüsse mitwirken, insonderheit solche der vorderasiatischen Rasse, um die musikalische Begabung zur Vollendung zu bringen, hat Lenz dargetan. Das ist das Naiv-Musikalische an sich, woraus die nordische Rasse dann eine hohe durchgeistigte Universalkunst formte — ein weiterer Beweis für den in aller Musik sich äußernden biologischen Grundton naivster Natur, so daß es kein Widerspruch gegenüber der hohen Metaphysik gewisser Musik ist, wenn die geistig-niedere Musik auch die unkompliziertesten, dem Leben nächsten Gefühle weckt und befriedigt — so daß eben der Nachtigallengesang eines Kastraten einen geisteskranken König[2]) ermuntern konnte, daß sexuelle Perversitäten — einmal vorhanden — durch Musik gesteigert und beflügelt werden, ferner daß ein schwachsinniges Kind Gassenhauer richtig zu singen vermag und daß die Tiere einem Orpheus oder einem Rattenfänger von Hameln folgen, während daneben der höchstbegabte Schaffende durch Musik

[1]) Hock, Reibmayr, s. Lit.
[2]) S. oben S. 2/3.

zur Auslösung seiner genialsten Gedanken gelangt und in einen Taumel organischer und transorganischer Verzückung gesetzt werden kann. Musik geht eben in engster Verbrüderung und gegenseitiger Durchdringung mit der Sexualität durch die Natur; der hochstehende Mensch aber hat beide — die Musik und die Sexualität — veredelt

## Literatur.

(jeweils nur für einzelne Teilfragen förderſam; das Geſamtgebiet iſt noch nicht behandelt).

Allers, Rudolf, Pſychologie des Geſchlechtslebens (Handb. d. vergl. Pſychologie) Bd. III, Abt. 4, S. 496/79, München o. J.

Baur-Fiſcher-Lenz, Menſchliche Erblichkeitslehre, Bd. I, München 1923, S. 373, 417, 421.

Bekker, Paul, Wagner, Das Leben im Werke. Stuttgart, Berlin und Leipzig 1924.

Birnbaum, Karl, Pſychopathologiſche Dokumente, Berlin 1920 (S. 49ff.).

Grunsky, Karl, Muſikgeſchichte des 17., 18. und 19. Jahrhunderts (Sammlung Göſchen Nr. 164, 165, 239, 710, 725), Berlin und Leipzig 1913, 1914, 1923.

Haböck, Franz, Carlo Broſchi Farinelli, Geſangskunſt der Kaſtraten. Erſter Notenband, Wien 1923 (dort viele weitere Literatur über dieſen ſpeziellen Gegenſtand).

Heuß, Alfred, Wagners Stellung zur Muſik in ſeinem Muſikdrama (Zeitſchr. f. Muſik), 91. Jg., H. 5 (Mai 1924), S. 225ff.

Hirſchfeld, Magnus, Die Homoſexualität des Mannes und des Weibes. Berlin 1914 (S. 509ff.).

Hock, Alfred, Die methodiſche Entwicklung der Talente und des Genies, Leipzig 1920.

Hoffmann, Bernh., Kunſt und Vogelgeſang in ihren wechſelſeitigen Beziehungen, vom naturwiſſenſchaftlich-muſikaliſchen Standpunkt beleuchtet, Leipzig 1908.

Jentſch, Ernſt, Muſik und Nerven, Wiesbaden, 2 Teile, 1904 und 1911.

Kammerer, P., Über Erwerbung und Vererbung des muſikaliſchen Talentes, Leipzig 1912.

Kurella, Hans, Die Intellektuellen und die Geſellſchaft. Ein Beitrag zur Naturgeſchichte begabter Familien (Grenzfragen des Nerven- und Seelenlebens, Heft 88), Wiesbaden 1913.

Lucka, Emil, Die drei Stufen der Erotik, Berlin und Leipzig 1913.

Mayer, Anton, Die Einheit der griechischen Kunst, Berlin und Leipzig 1924.
Möbius, P. J., Über die Wirkungen der Kastration, Halle 1906.
Möhler, A., Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik (Sammlung Göschen Nr. 121 u. 347), Berlin und Leipzig 1914 u. 1917.
Moll, Albert, Handbuch der Sexualwissenschaften, Leipzig 1912 (S. 200ff. von Havelock Ellis).
Moos, P., Philosophie der Musik von Kant bis Ed. v. Hartmann, Stuttgart 1922.
Müller-Freienfels, R., Zur Psychologie der Erregungs- und Rauschzustände (Zeitschr. f. Psychologie, Bd. 57, 1910, S. 161).
Pfeifer, Sigmund, Musikpsychologische Probleme (Imago IX, 1923, S. 453ff.).
Reibmayr, Albert, Die Entwicklungsgeschichte des Talentes und Genies, 2 Bände, München 1908 (besonders Bd. I, S. 222ff.).
Rieger, Conr., Die Kastration in rechtl., sozialer und vitaler Hinsicht, Jena 1900.
Sahr, Julius und Sartori, Paul, Das deutsche Volkslied (Sammlung Göschen, Nr. 25 u. 132), Berlin u. Leipzig 1924.
Scheffler, Karl, Die Melodie, Berlin 1919.
Sellheim, H., Kastration und sekundäre Geschlechtscharaktere, Beitr. z. Geburtshilfe u. Gynäk. 1901.
Singer, Kurt, Vom Wesen der Musik (Kl. Schriften zur Seelenforschung, herausgeg. von Arthur Kronfeld, H. 7), Stuttgart 1924.
Sommer, Georg, Geistige Veranlagung und Vererbung, Leipzig 1919 (S. 93ff.).
Wagner, Richard, Beethoven, Leipzig 1870. — Briefe an Mathilde Wesendonk und anderes aus seinen Gesammelten Schriften.
Weismann, August, Gedanken über Musik bei Tieren und Menschen. Berlin 1889, später aufgenommen in seine „Aufsätze über Vererbung", Jena 1892.
Zimmermann, Paul, Prostitution und Musik in „Geschlecht und Gesellschaft", 7. Bd., 1912, S. 494ff.

G. Pätz'sche Buchdr. Lippert & Co. G. m. b. H., Naumburg a. d. S.

# Abhandlungen aus dem Gebiete der Sexualforschung

Herausgegeben im Auftrage der
„Internationalen Gesellschaft für Sexualforschung"
von

Prof. Dr. Broman (Lund) — Prof. Dr. M. Dessoir (Berlin) — Prof. Dr. P. Fahlbeck (Lund) — Prof. Dr. Heymans (Groningen) — Minister a. D. Dr. Van Houten (Haag) — Geh. Med.-Rat. Prof. Dr. Jadassohn (Breslau) — Hofrat Prof. Dr. L. v. Liebermann (Budapest) — Geh. Hofrat Prof. K. v. Lilienthal (Heidelberg) — Dr. Max Marcuse (Berlin) — Prof. Dr. G. Mingazzini (Rom) — Geh. Justizrat Prof. Dr. W. Mittermaier (Gießen) — Geh. Sanitätsrat Dr. Albert Moll (Berlin) — Prof. Dr. W. Nef (St. Gallen) — Privatdozent Dr. Knud Sand (Kopenhagen) — Geheimrat Prof. Dr. Seeberg (Berlin) — Geh. Med.-Rat Prof. Dr. Sellheim (Halle) — Prof. Dr. S. B. Steinmetz (Amsterdam) — Prof. Dr. J. Tandler (Wien) — Prof. Dr. A. Vierkandt (Berlin —) Prof. Dr. L. v. Wiese (Köln)

Redigiert von Dr. **Max Marcuse**, Berlin

Die „Abhandlungen aus dem Gebiete der Sexualforschung" dienen den gleichen Zwecken wie die Zeitschrift für Sexualwissenschaft; in ihnen werden Arbeiten veröffentlicht, die für die Aufnahme in der Z. f. S. zu umfangreich sind. Die „Abhandlungen" erscheinen in einzelnen Heften, deren Gesamtumfang innerhalb eines Jahrganges (Bandes) etwa 20 Druckbogen betragen wird. Die Mitglieder der Gesellschaft für Sexualforschung, die Abonnenten der Zeitschrift für Sexualwissenschaft sowie die Subskribenten eines Jahrganges (April bis März) erhalten die Einzelhefte der „Abhandlungen" zu einem um 25 % ermäßigten Vorzugspreise.

# Zeitschrift für Sexualwissenschaft

Herausgegeben im Auftrage der
**Internationalen Gesellschaft für Sexualforschung.**

Redigiert von Dr. **Max Marcuse**, Berlin

Abonnementspreis für den im April begonnenen XI. Jahrgang (monatlich 1 Heft) vierteljährlich 4.—.

Die vollständig vorliegenden Bände I bis X sind auch gebunden zu beziehen zum Preise von je 14.—.

Die „Zeitschrift für Sexualwissenschaft" erscheint seit dem im April 1919 begonnenen VI. Jahrgang als offizielles Organ der
**Internationalen Gesellschaft für Sexualforschung.**

Ausführliche Verzeichnisse über
**sexualwissenschaftliche Literatur**
versendet der Verlag kostenlos.

A. Marcus & E. Webers Verlag (Dr. jur. Albert Ahn) Bonn-Rh.

# Das Geschlechtsleben der Hysterischen

Eine medizinische, soziologische und forensische Studie

von

Dr. med. **Placzek**
Nervenarzt in Berlin

Zweite Auflage. Preis geh. 7.—, geb. 9.—.

Inhalt:

A. Wandlungen in der Auffassung der Hysterie.
B. Die sexuelle Wurzel der Hysterie.
C. Das Geschlechtsleben der Hysterischen.
Der hysterische Mann.
D. Hexenwahn und Geschlechtsleben.
E. Das Geschlechtsleben der Hysterischen in soziologischer Beziehung.
Das Geschlechtsleben der Hysterischen in forensischer Beziehung.
a) Strafrechtliche Beurteilung. b) Zivilrechtliche Beurteilung. c) Zurechnungsfähigkeit und Geschäftsfähigkeit. d) Hysterische als Zeugen. e) Hysterische als Denunzianten. f) Die Begutachtung Hysterischer.

# Freundschaft und Sexualität

Von Dr. med. **Placzek**
Nervenarzt in Berlin

Fünfte veränderte Auflage. 10.—13. Tausend

Preis geh. 3.50, geb. 4.50.

Inhalt:

I. Freundschaft, Dichter, Dichtung.
II. Freundschaft und Stammbuch.
III. Freundschaft in der Gegenwart.
IV. Freundschaft und Geschlechtsleben.
a) Männerfreundschaft. b) Freundschaft, Lehrer, Erzieher. c) Sokrates und Alcibiades. d) Frauenfreundschaft. e) Mannweibliche Freundschaft. f) Freundschaft und Ehe.
V. Freundschaft und Wandervogel.
VI. Freundschaft, Sexualität und die Freud'sche Lehre.
VII. Nietzsche und Wagner.
VIII. Der Freundschaftsbegriff.
IX. Literatur.

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 113705666